

TOPEKA PUBLIC LIBRARY
TOPEKA, KANSAS

5 *stack*
For Reference

Not to be taken from this room

MC 730.943 FEU
Feulner, Adolf, 1884-1945.
Die deutsche Plastik des
sechzehnten Jahrhunderts /
TR 33247015065251

APR 04 2002



ADOLF FEULNER

DIE DEUTSCHE PLASTIK
DES SECHZEHNTE
JAHRHUNDERTS

PANTHEON CASA EDITRICE / FIRENZE

KURT WOLFF VERLAG / MÜNCHEN

TOPEKA PUBLIC LIBRARY
TOPEKA, KANSAS

*
FRef
730.943
F

MIT 91 TAFELN IN LICHTDRUCK

1.—3. Tausend / Der Druck des Textes erfolgte im Jahre 1926 durch das Bibliographische
Institut in Leipzig / Die Lichtdrucktafeln druckte die Graphische Kunstanstalt
Ganymed in Berlin / Einbandzeichnung von Emil Preetorius
Copyright 1926 by Kurt Wolff Verlag A.-G., München
Printed in Germany

**DIE DEUTSCHE PLASTIK
DES SECHZEHNTEHnten JAHRHUNDERTS**

WER rasch eine Übersicht über unser Thema gewinnen will, braucht nur die Abbildungen durchzublättern und auf die Jahreszahlen zu merken. Die Dichttheit oder Lockerheit der nach künstlerischen Qualitäten ausgesuchten Werke gibt allein schon Aufschluß über die Geschichte und das Schicksal der deutschen Skulptur. Dabei ist zu bedenken, daß die Auswahl der Kunstwerke, die an den dichtbesäten Stellen wegbleiben konnten, ohne daß man Gefahr lief, dem Bilde wichtige Lichter zu nehmen, viel schwieriger war, als das Auffinden künstlerischer Werte in den Zwischenzeiten. Der erste Band, der die fruchtbarste Periode deutscher Skulptur umfaßt, der die Zeitgenossen von Dürer und Holbein bringt, konnte nichts anderes werden als eine Liste der wichtigeren Meister, von denen nicht einmal die Hauptwerke vollzählig gezeigt werden durften. Man könnte die Übersicht in einer Kurve darstellen. Diese Kurve der künstlerischen Bedeutung, der Fülle der Talente, des Maßes an Schöpferkraft, läuft in gleichmäßiger Höhe vom Beginn des Jahrhunderts bis etwa 1530 und fällt hier plötzlich ab; sie steigt im letzten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts wieder an, bis gegen 1630, um dann von neuem zu sinken. Erst in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts beginnt langsam ein neuer Aufstieg, dessen Höhepunkt jenseits der Jahrhundertgrenze liegt.

Das Bild verschiebt sich wenig, wenn wir die Resultate der Einleitung vorwegnehmen und ein anderes Kriterium einschalten, wenn wir in der Übersicht über die Geschichte der deutschen Skulptur den Nachdruck auf das Wort deutsch legen und das Maß von künstlerischer Selbständigkeit festzulegen versuchen. Natürlich, daß bei dieser Feststellung mehr Imponderabilien auf die Wagschale gelegt werden müssen als bei der Kurve des künstlerischen Wertes, die nur mit den Relativitäten unserer heutigen, künstlerischen

Einstellung zu rechnen hat. Wir wollen diese zweite Kurve vorläufig die gotische Kurve nennen und fügen als Erklärung hinzu, daß das Wort hier in einem weiteren Umfang des Begriffes gebraucht wird, und daß dieser Begriff nur eine, allerdings die wichtigste Seite deutscher Formphantasie bezeichnet. Nicht die gotischen Formeln sind ausschlaggebend. Sie sind zwar erst im siebzehnten Jahrhundert verschwunden. Wir werden später Beispiele des siebzehnten Jahrhunderts anführen, die bewußt die dekorativen Formeln der Gotik übernahmen, die als Ausdrucksmittel immer noch unentbehrlich schienen. Nicht diese dekorativen Formeln bestimmen hier den Begriff. Das Wort hat in unserem Zusammenhang einen weiteren Sinn. Es bezeichnet Empfindung und Gesinnung, die als das Bedingende den stilistischen Formeln unterliegen, die in den Zeiten der Selbstbesinnung immer wieder ähnlichen Ausdruck gefunden haben. In der reinsten Prägung in der Spätgotik, die man mit Recht als das deutscheste Zeitalter in der Geschichte der deutschen Skulptur bezeichnet hat. Diese Gotik hat überhaupt nie aufgehört, sie hat nur immer wieder ihr Gewand verändert. Sie zeigte sich in ihrer Eigenart, wenn die allgemeine Stilentwicklung auf Geleise traf, die der Richtung der nationalen Phantasie parallel gingen. Diese gotische Kurve umschreibt die gleichen Höhen und Tiefen, wie die Kurve der künstlerischen Werte. Ursache und Wirkung sind hier schwer zu trennen.

Natürlich kann auch diese Kurve nicht mit aller Deutlichkeit gerissen werden. Das Maß an Selbständigkeit ist in der bildenden Kunst nicht eindeutig zu fassen. Am leichtesten könnte es gemessen werden am Abstand von der Kunst der Nachbarländer, wenn diese eine strenge Einheit bildete. So bleibt nur der Ausweg, die Selbständigkeit des Ausdrucks von der negativen Seite her zu messen, sie

zu bestimmen am Maß der fremden, übernommenen Formen. Man hat die Geschichte der deutschen Skulptur eine Geschichte der Importe genannt. Die deutsche Kunst hat nie die klare, eindeutige Entwicklung gehabt wie die Kunst der Nachbarländer. Die gerade Bahn ist immer wieder unterbrochen worden durch die Zufälligkeit der Einflüsse. Die Übernahme fremder Formen steigert sich in unserer Periode bis zur Übernahme fremder Künstler. Wir können diese Orte gesteigerten Einflusses genau festlegen. Es sind die Tiefpunkte der Kurve, es sind die Stellen des schwächsten Widerstandes nach einer Periode der politischen Erschöpfung. In die geschichtlichen Daten übertragen müßte die Entwicklung vom Vorabend der Reformation bis zum Beginn des Absolutismus kurz folgendermaßen umschrieben werden. Dem wachsenden Einfluß der italienischen Renaissance folgt nach den Kämpfen der Reformationszeit der direkte Import fremder Kunstwerke und Künstler. Die politische Konsolidierung in der Zeit der Gegenreformation begleitet ein langsamer Aufstieg, wobei zuerst das Fremde vorherrscht, bis eine neue Selbständigkeit erreicht ist. Der Verfall im Dreißigjährigen Krieg hat dann wieder den Import eingeleitet. Die Zusammenhänge des politischen und des künstlerischen Geschehens liegen klar. Gewiß hat die Kunst ihre eigene Entwicklungsgeschichte; aber der Prozeß der Entwicklung vollzieht sich nicht im luftleeren Raum, er ist mit tausend Fäden an die Wirklichkeit gebunden. In jedem Lande ist die Geschichte der Kunst eine andere.

Man darf nur zum Vergleich eine dritte Kurve einzeichnen, die Kurve der inneren Geschichte der Kunst. Sie ist in den zwei Jahrhunderten unseres Zeitraumes den größten Wandlungen unterworfen. Sie streift die letzten Ausläufer der Gotik und folgt der Entwicklung der Renaissance bis zur Mündung in den Barock, den

sie bis über den Höhepunkt hinaus begleitet. Merkwürdig, Höhen und Tiefen kreuzen sich in einem bestimmten Rhythmus. Die Höhepunkte der deutschen Entwicklung liegen immer auf dem absteigenden Ast der allgemeinen Stilkurve; sie liegen am Ausgang der Gotik, am Ausgang der Renaissance, als in anderen Ländern schon der Barock begonnen hatte, und, jenseits der Zeitgrenzen unseres Themas, am Ausgang des Barock.

★

Wozu diese Abstraktionen? Sie sind hier vorausgeschickt, weil in der kurzen Einleitung von vorne herein darauf verzichtet werden muß, den lebensvollen Prozeß der historischen Entwicklung in allen Verzweigungen zu beschreiben. Man muß die Schilderung der geschichtlichen und geistesgeschichtlichen Grundlagen, die hier nur manchmal gestreift werden, an anderer Stelle nachlesen. Man kann aber aus dem Schema, das wir eben gezeichnet haben, die äußere und innere Geschichte der deutschen Skulptur ansehen. Sie entwickelt sich in einem dauernden Dualismus, in einem ständigen Widerspruch zur allgemeinen Entwicklung, der nur in Zeiten allgemeiner barocker Hochspannung überwunden scheint. Am stärksten sind die Gegensätze am Beginn unserer Epoche, gerade auf dem Gebiete der Skulptur. Auf der einen Seite die Meister der nationalen Gotik, Bildhauer, die es an künstlerischer Kraft und Selbständigkeit mit den besten ihrer Zeit aufnehmen können, Künstler, die bewußt an den ererbten Problemen weiter arbeiten und die Auflösung der Form zu einem konsequenten Endpunkt treiben, den keine Nation auch nur in ähnlicher Weise zu erstreben gewagt hat, dem auch später nicht einmal die extremsten Vertreter des Spätbarock nahegekommen sind. In die aufgeregte Brandung schlagen die ersten Wellen der italienischen Renaissance,

beruhigend, reinigend. Eine andere Welt von Schönheit tritt in den Gesichtskreis, nicht nur das, eine Kunst, die in allem das Gegenteil bedeutet, die eine andere Art zu sehen hat, auf einer anderen Gesinnung, einem neuen Verhältnis zur sichtbaren Welt begründet ist. Es hat zuerst den Anschein, als ob ein Ausgleich unmöglich wäre. Gerade am Beginn des sechzehnten Jahrhunderts gewinnt die spätgotische Bewegung an Intensität, die bis zum Ende des ersten Jahrhundertviertels sich noch steigert.

Diese letzte Phase der Gotik, von der wir hier ausgehen wollen, hat man spätgotischen Barock genannt, wobei das Wort nicht nur das Stilprinzip bezeichnet, sondern auch den Ausdruck charakterisiert. Das Seltsame, Bizarre war immer Eigenschaft deutscher Kunst. Die formalen Analogien zwischen der spätgotischen und der barocken Skulptur sind leicht zu sehen, wenn wir die Abbildungen dieses Bandes neben die letzten des zweiten Bandes stellen. Auch die Unterschiede, gerade in entscheidenden Punkten. Um das wichtigste vorwegzunehmen: die Skulptur der Spätgotik ist noch nicht räumlich empfunden, sie behält die ererbte Flächenhaftigkeit. Es gibt Ausnahmen in der Kleinplastik; sie sind schon die ersten Wegweiser einer neuen Gesinnung, die zur Renaissance führt. Von den Figuren der Altäre, der Architektur ist keine dreidimensional konzipiert. Alle sind nach wie vor Wandfiguren, meist an der Rückseite abgeflacht und auf eine Hauptansicht festgelegt, die allerdings nicht immer mit künstlerischen Mitteln festgehalten ist; alle sind reliefartig gedacht und brauchen eine Wand als Hintergrund. Auch die Bewegung entwickelt sich in einer Richtung, sie wächst von unten nach oben, und nur bei den extremen Werken, bei denen die Wirkung noch mehr auf Licht und Schatten abgestellt ist, bei denen die Faltentäler den Faltenstegen die Führung abgenommen haben, wird

auch die Unendlichkeit der dunklen Tiefe des Altarschreines in die Rechnung einbezogen. Immer nehmen die Standmotive Rücksicht auf die Frontansicht, selbst bei Freifiguren ist die besondere Art der Aufstellung nicht zu besonderen Wirkungen ausgewertet. Es ist, abstrakt formal gedacht, eine Überflüssigkeit, wenn Veit Stoß auf dem Englischen Gruß die Ansicht durch die geometrische Form des Rosenkranzes festlegt. Auf Reliefs ist die Weite der Landschaft niemals in die Komposition einbezogen, immer sind die Figuren in einer geschlossenen Schicht davorgestellt.

Trotzdem, die Ähnlichkeiten sind überraschend. Wir berühren die auffallenden Phänomene, wenn wir die gesteigerte Bewegung und den komplizierten Formenreichtum hervorheben. Beides ist getrieben bis zur völligen Auflösung; die Steigerung der Bewegung führt bis zum Chaos, die Sättigung mit Figuren und Motiven geht so weit, daß die Form gesprengt wird. Wieder ist ein Unterschied bedeutsam. Der Ausdruck Bewegung muß näher bestimmt werden. Nicht die äußerliche Bewegung der Glieder ist gemeint, die Gebärden scheinen immer gebunden, zurückhaltend, sondern die Bewegung des Anorganischen, des Gewandes, der Wolken, die irrationale Bewegung, die als Ausdrucksmittel verwertet wird, die bis zum grandiosen Pathos gesteigert wird. Weiter die Beweglichkeit in der unruhigen Verteilung von Licht und Schatten, im Auftauchen und Verschwinden der Linien. Es ist eine rein konventionelle, eine ornamentale Bewegung, in die auch die Figuren hineingezwängt werden, die sich im Kurvendrang immer mehr kompliziert, bis in den extremen Werken die organischen Formen in den Wirbel kreisender, flammender, zuckender Linien hineingezogen erscheinen. Träger der Bewegung ist auch in der Plastik die Linie, ebenso wie in der Malerei. Immer wieder hat die deutsche Kunst das Erleben

der Form, das Durchtränken der gegebenen Form mit den Impulsen der künstlerischen Anschauung, die Vergeistigung in der Lebendigkeit der Linie gesucht. Die hartkantige, brüchige Bewegtheit, die als natürliche Reaktion gegen die verschwommene Weichheit der ersten Jahrhunderthälfte in den sechziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts sich durchgesetzt hatte, wurde gegen Ende des Jahrhunderts zu intensiverer Wirkung gesteigert. Die Werke sind im vorigen Band beschrieben. Wir brauchen nur auf das Gesagte zu verweisen. Die kleinteilige Brüchigkeit wird jetzt in großen Motiven zusammengefaßt, die Faltentäler werden immer mehr vertieft, sie lösen den Kubus immer mehr durch irrationale Schatten auf und die Stege werden durch einige Wirbel unterbrochen, bereichert. Immer bleibt das Dynamische an das Natürliche gebunden. Das ist immer noch die starke, harte Idealität der älteren Generation, die bis tief in das sechzehnte Jahrhundert lebendig war. Meister wie Riemenschneider, Veit Stoß haben den Ausgang der Gotik erlebt.

Sie weicht jetzt einer neuen Idealität, der Idealität einer jüngeren Generation, die noch feineres Empfinden für die Sprache des Irrationalen, für den Ausdruckswert der Linie besitzt, die noch stärkere Pathetik in der Bewegtheit und monumentale Wucht erstrebt, deren Kunst noch mehr auf Gefühlswerten aufgebaut ist. Das Mittel dieser aufgelösten Plastik, das Komma der Gestaltung ist die Kurve in der einfachen oder komplizierten Führung, in der Verstärkung durch Verdoppelung, durch Parallelismus, durch Vielfachung der Motive, bis zur geheimnisvollen Verflechtung im Wirbel, im Strudel. Es ist der abstrakte Rhythmus, der jetzt in seiner Nacktheit in den Aufbau der Figuren übertragen wird und schließlich alles Organische vernichtet. Das Kriterium ist untrügbar. Für die ältere Generation ist immer noch die menschliche

Figur, die gotische Gewandfigur, das zentrale Problem der Gestaltung; die jüngere Generation sucht eine Steigerung der Charaktere, gleichzeitig entwertet sie die menschliche Figur, die sie in ein abstraktes Linienschema hineinzwängt, sie führt die Entwertung der Menschen bis zur völligen Auflösung. Die ältere Generation empfindet immer noch organisch, im gotischen Sinn, sie motiviert den Schwall der Falten durch Stoffreichtum, durch die Bewegung der

Abb. 39 Glieder. Am Englischen Gruß von Veit Stoß haben fliegende Engel die Enden des Mantels aufgenommen und dadurch die Bewegung der Falten verständlich gemacht. Die jüngere Generation kümmert sich schließlich überhaupt nicht mehr um die natürlichen Gegebenheiten, sie bildet aus irrationalen Kurven von selbständiger Ausdruckskraft geradezu einen ornamentalen Organismus, der in der Fläche in sich gefestigt erscheint. Es ist die letzte Steigerung eines Prinzips, das in dieser Konsequenz nur Gegenbeispiele in der modernen Malerei hat. Analogien sind in der gleichzeitigen Architektur, die Richtungslosigkeit, der kreisende Rhythmus der gotischen Hallenkirche. Ist es Zufall, daß im südlichen Deutschland, wo die Gestaltungsmöglichkeiten der Architektur eine letzte Erfüllung fanden, auch diese irrationale Plastik ihren Höhepunkt erreicht hat?

Man muß sich selbst die Mühe nehmen und an den Beispielen die Entwicklung verfolgen. Nicht nur der Ablauf des formalen Prozesses, auch die Rolle, die bei den einzelnen Meistern die Linie als Träger des Ausdrucks hat, ist an den chronologisch geordneten Werken leichter zu übersehen. Wir greifen zunächst einige Beispiele der zweiten Welle des spätgotischen Barock heraus, indem wir Werke der gemäßigten Richtung den Arbeiten der Extremen gegenüberstellen und behalten uns für den Schluß vor, den Anteil

der einzelnen Stämme an der neuen Bewegung zu schildern. Tatsächlich ist die Ausdehnung dieser Richtung nicht nur lokal, sondern auch chronologisch begrenzt. Sie führt vom Oberrhein bis nach Österreich, berührt kaum Franken, wo auch die fortgeschrittenen Meister wie Stoß im alten Geleise bleiben und an der Weiterentwicklung des Gegebenen arbeiten, sie erscheint gemäßigt im Werk Backoffens und seiner Richtung am Mittelrhein. *Abb. 6, 29* Sie beginnt gegen 1510 und erreicht ihren Endpunkt 1525 im Breisacher Altar des Meisters H. L. und im Zwettler Altar von Morgens- *Abb. 68, 57* stern. Schon in den späteren Werken dieser Meister macht sich eine natürliche Reaktion fühlbar, es beginnt eine Vereinfachung, Beruhigung, die von selbst einen Ausgleich gefunden, eine Annäherung an die Renaissance erreicht hätte, wenn nicht äußere Gründe die Entwicklung jäh unterbrochen hätten.

Jeder Stamm reagierte anders auf die neue Bewegung. Am längsten widerstanden der angeborene Lyrismus, die stille Temperamentslosigkeit der Schwaben der neuen Bewegtheit, die die Kunst der Nachbarländer in Aufruhr brachte. Nur der östliche Teil des Gebietes, das heutige bayrische Schwaben, hat die irrationalen Kurven übernommen, aber geordnet, geplättet, ausgerichtet, durchgekämmt. Die Wiederholung des Motivs mit Begleitung, der Parallelismus der Linie mit Bewegung und Gegenbewegung übertönt auch hier den Gedanken an das Organische. Der Körper verschwindet unter der ornamentalen Linie, die in allem das Gegenteil von Sachlichkeit bedeutet, die erst verständlich wird, wenn sie, wie auf den Nürnberger Flügeln des Mindelheimer Meisters, mit den *Abb. 50, 51* Gegenkurven der zweiten Tafel zusammen gesehen wird. Man darf sich nicht durch das Melodiöse der Kurven dazu verführen lassen, hier von Renaissanceplastik zu sprechen. Der neue Naturalismus

im Einzelnen, in den Gesichtern, Händen ist unentbehrlicher Gegenwert. Das freieste Beispiel extremen Wollens ist in Schwaben
Abb. 61 die Anbetung des Kindes vom Ottobeurer Meister. Es hat gewalt-
samer Motivierung bedurft, bis dieser Organismus rotierender
Kurven erreicht war, die vom Mantel der Maria über den Kopf
des Esels nach oben flackern und von da wieder an den Ausgangs-
punkt zurückkehren; sie sind aber doch nur soweit zugelassen, daß
sie die Empfindsamkeit des Inhaltes nicht stören.

Die klassische Prägung erreicht der neue Stil in den Werken
Hans Leinbergers. Seine Kunst hält sich ebenso zurück vor irra-
tionaler Auflösung wie vor karikierender Übertreibung in der
Häufung naturalistischer Züge. Sie bewahrt eine starke Idealität,
die durch die Pathetik des linearen Rhythmus noch gesteigert ist,
die mit ursprünglicher Gewalt sich durchsetzt. Sie besitzt in den
Hauptwerken einen Grad von Monumentalität, die den Vergleich
mit den Größten unter den gleichzeitigen Italienern auf die Lippen
ruft. Das Hauptmotiv der Auflösung ist die Schüsselfalte, eigent-
lich ein Motiv der Skulptur des vierzehnten und fünfzehnten Jahr-
hunderts, und von ähnlicher, formaler Bedeutung wie damals. Ob
eine Anlehnung an ältere Vorbilder vorliegt? Leicht denkbar. Ähn-
lichen retrospektiven Tendenzen werden wir bei Peter Vischer be-
gegnet. Die Vervielfachung des Motives und die Stärke der Kurven
bringen in Leinbergers Figuren die Steigerung. Eines der frühesten
Abb. 22 Beispiele: die Moosburger Maria. Die Gestalt ist eingehüllt in einen
weiten faltigen, pompösen Mantel. Der Oberkörper ist von einfachen
Hängefalten verdeckt, die sich am Leib bauschen. Zwei riesige,
untereinander liegende Schüsseln starren wie Schaufeln in die Luft;
sie werden von einem frei vortretenden Faltensteg aufgenommen,
der wie ein Brecher herausragt und in steilem Schwung zu Boden

führt, wo sich die Flut von neuem staut. Hier ist die ganze Draperie von Engeln aufgefangen, die sich drollig unten am Saum hervorwinden, wie Vögelchen mit den Flügeln schlagen und mit den Ärmchen sich ängstlich gegen die Flut stemmen. Sie sind nach den Hauptachsen verteilt, nicht streng, nur so weit, daß der Saum in rhythmische Mäanderlinien aufgelöst ist. In die wenigen Leitmotive, ihren Anschwung und Ablauf, fügen sich die Falten des ganzen Gewandes, die parallele Fältelung am Spielbein, wie auf der andern Seite der Saum des Mantels, der, an der Hüfte vom Arm gehalten, in einem Bausch willkürlich vorgestreckt ist und dann zitterig abwärts gleitet. Das Ganze wieder ein linear in sich gefestigter Organismus von starker Eigenwilligkeit, unabhängig vom Wuchs des Körpers, von der Bewegung der Glieder, der mit der irrationalen, pathetisch bewegten Sprache seines eigenen Lebens zum Beschauer spricht. Für den ersten Anblick hat dieser eigenwillige Organismus, den ein virtuosos Gefühl für den Rhythmus der Kurve diktiert, etwas Ungeheuerliches an sich. Er erscheint seltsam, phantastisch, fremd wie exotische Bizarrerie. Das Wagnis zum Ornamentalen wirkt kühn, die Belebung des Anorganischen genial; sie erweckt den Anschein einer fortdauernden Bewegung. Die Falten des Gewandes sind Wellen, vom Sturme getrieben, die sich im nächsten Augenblick wieder verändern müssen. Die Vergewaltigung des Natürlichen bewirkt den Eindruck des Übermenschlichen. Beim Vergleich mit den Werken der Extremen erscheint auch diese Formung noch zahm, ja von klassischer Zurückhaltung. Leinberger ist über eine gewisse Steigerung des Natürlichen nicht hinausgegangen. Er hat später die Motive noch kompliziert; aber vor der letzten Auflösung hat er Halt gemacht. Bei seinem späteren Hauptwerk, der Pollinger Maria, überschwillt die Gewandung die

Abb. 74 Glieder wie zäher Teig, geknetet, gezogen, gewunden, aber immer noch so, daß ein Rest organischer Klarheit und Bestimmtheit die vollständige Auflösung verhütet.

Diese Stufe der Auflösung ist zu gleicher Zeit an zwei Stellen im südlichen Deutschland erreicht worden, in Österreich, im frühe-
Abb. 57 ren Zwettler Hochaltar von Andreas Morgenstern und am Ober-

Abb. 68 rhein, im Breisacher Hochaltar des Meisters H. L. Beide Meister sind von einander unabhängig. Schon das ein Beweis, daß nicht Experimente eines rein formalen Manierismus vorliegen, sondern daß dieses Resultat die konsequente Vollendung eines Prinzips darstellt. Die Auflösung hat allerdings zu einem Überbarock geführt, der an Formlosigkeit grenzt. Aber diese extreme Konsequenz, der Ernst in der Verfolgung eines Zieles, ist echt deutsch. In der Skulptur des achtzehnten Jahrhunderts finden wir ähnliche Steigerung. Der Ersatz der nebeneinander stehenden Figuren durch eine Handlung, durch eine einheitliche Komposition, die im Breisacher Altar vom Vorbild Hans Baldung Griens in Freiburg ausgeht, bezeichnet an sich das fortschrittliche Stadium in der Entwicklung des Schnitzaltars. Wir werden hernach auf die Form zurückkommen. Der Breisacher Altar ist noch konsequenter in der Auflösung, wirkt aber organischer, weil sich doch die Hauptfiguren deutlich in der bizarren Orgiastik der Formen abheben. Der Zwettler Altar ist von einem festen Rahmen umschlossen, aber die Schichten von Figuren, die man nach mühsamem Suchen herauslesen kann, sind durch das Gekröse verschlungener Wolken so in einander verwuchert, verfilzt, sie sind nach oben in einem Kranz flammender, zuckender Fialen aufgelöst, daß man nach dem ersten Eindruck überhaupt nicht mehr unterscheiden kann, daß ein reales Substrat, geschweige ein heiliger Vorgang der Darstellung unterliege. Das Komma der Formung ist

bei beiden nicht nur die Kurve, mehr noch die Volute, der Wirbel, beim Breisacher verbunden mit einem potenzierten Parallelismus der Linien, bei Morgenstern nach altem Vorbild mit einem knitterigen Flechtband, das wie Schaum auf den Kämmen der großen Wellen sitzt. Die Bewegung ist gesteigert zu einem unaufhörlichen, richtungslosen Wogen, wie an einer Wasserschnelle, am Zusammenfluß von Strömen, wo einzelne Schaumkämme aufzucken und gleich wieder im Dunkel verschwinden. Ein ständiges Wallen, das das Auge in rotierender Bewegung hält, bis es schwindlig wird, das die Phantasie erhitzt, bis es die Belebung des Anorganischen als etwas Selbstverständliches hinnimmt und sich der Phantastik der Formen willig hingibt. Mit Absicht sind die Wolken wie Gedärme geformt, sind die gewellten Haare wie Polypenarme verschlungen, die aus dem geheimnisvollen Schatten gespensterhaft auftauchen. Im gleichen Sinne wirkt die Verwendung von Licht und Schatten, der Wechsel von unheimlichem Dunkel und grellem Licht. Rhythmus und Bewegung, Licht und Schatten sind so verselbständigt, daß sie die organischen Formen verzehren. Nur die Köpfe halten sich. Sie sind mit intensivem Naturalismus belastet, sie sind mit prachtvoll beobachteten, individuellen Einzelheiten so gesättigt, daß die Produkte des modernsten Verismus daneben einfach erscheinen; aber sie sind doch überladen, eben karikiert, Hände und Füße sind verzerrt, krampfhaft gespreizt, damit der Inhalt der Bewegung zur Wirkung kommen muß.

Es hat lange gedauert, bis man in diesen Sammelbecken bizarrster, skurriler Motive auch die seelische Bewegung erfassen, bis man über der technischen Bravour auch das Positive des Inhaltes sehen konnte. Gewiß ist bei diesen Handwerksmeistern das Übermeisterliche der Arbeit auch Selbstzweck; aber es bleibt doch

Ausdruck eines Tieferen. Es ist nicht wahrscheinlich, daß diese bürgerlichen Meister in einem religiösen Werk sich von der Wollust an der Form an sich hätten hinreißen lassen, daß sie es gewagt hätten, dem Besteller ein Werk „extremer Manier“ zu liefern, wenn nicht eine Resonanz vorhanden gewesen wäre. Diese Auflösung hat doch tiefere Gründe. Religiöse Instinkte haben verschüttete Quellen wieder aufgedeckt, die im Unterbewußtsein noch lebendig flossen. Eine kindliche Märchenphantasie hat im Dienste religiöser Steigerung die primitiven Mittel geistiger Erregung hervorgeholt, die Schauer des irrationalen Wechsels von Licht und Schatten, das geheimnisvolle Eigenleben der Linie. Mittel, die in erster Linie an das Gefühl appellieren, die über das Wirkliche hinausgreifen, die rationaler Reflexion überhaupt nicht zugänglich sind, werden in den Dienst einer visionären Kunst gestellt. Nicht zum erstenmal. Wenn wir uns genauer umsehen, finden wir eine ähnliche Belebung noch öfters in der damaligen Kunst, nicht nur in der Malerei, in den Phantasien der Grünewaldnaturen, auch in der Architektur, im Stalaktitenwerk der Gewölberippen; wir finden den Vorgang wiederholt im Spätbarock und viel früher, in den Anfängen germanischer Kunst. Von diesen Perspektiven aus wird uns auch die Natur dieser späten Gotik klarer. Was wir hier barock nennen, ist doch mehr als eine interne Formangelegenheit. Es ist eine Ausdrucksform, die sich immer wieder ähnlicher Mittel bedient, es ist die Bezeichnung für eine wesentliche Eigenschaft deutschen Formcharakters, die sich dann immer wieder in ihrer Reinheit zeigt, wenn in Zeiten der Selbständigkeit den Gefühlswerten die Bahn geöffnet wird. Aber es ist nur eine Seite. Der lebensvolle Reichtum einer Stilepoche läßt sich nicht auf eine Formel abziehen.

Von diesen Werken der barocken Spätgotik scheint ein Übergang zur Renaissance unmöglich. Die Geschichte der deutschen Skulptur dieser Epoche wird auch gewöhnlich so beschrieben, als ob sich die deutsche Kunst aufgelöst, selbst verzehrt hätte, als ob sie in der extremen Verwilderung erstickt sei und so den Weg für die italienische Kunst freigemacht habe. Ein solcher Vorgang wäre ein singulärer Fall in der Geschichte der Kunst. Er ist an sich unmöglich; denn er widerspricht den Prinzipien der künstlerischen Entwicklung. Alles Neue erwächst aus dem Grunde der vorangehenden Entwicklung. Auch ohne italienischen Einfluß wäre eine neue Kunst gekommen. Eine natürliche Reaktion war schon lange auf dem Wege, sie ist selbst bei den Meistern des extremen Barock zu spüren. Der Überwindung des Mittelalters auf geistigem Gebiet wäre von selbst die Überwindung auf dem Gebiete der Kunst gefolgt. Die barocke Richtung ist nur eine Richtung in der deutschen Kunst dieser Zeit. Daneben lebten Künstler, denen jeder ekstatische Gefühlsüberschwang ferne lag, ausgeglichene Naturen von sachlicher Empfindung, die aus eigenem Antrieb einer neuen sachlichen Kunst die Bahn öffneten. Am Verfall der deutschen Kunst unmittelbar nach der Aufnahme der Renaissance sind andere, äußere Gründe schuld. Tatsächlich ist der Übergang zur Renaissance kein radikaler Bruch mit der Tradition. Wenn wir von den äußerlichen Formeln absehen, finden wir selbst in dieser zweiten Phase der Spätgotik Berührungspunkte. Noch mehr: wir finden schon Keime zu etwas Neuem.

Sie liegen im Naturalismus. Immer bezeichnet der Naturalismus die Zeit der Gärung, den Punkt, wo der neuen Geistigkeit die vorhandenen Formeln nicht mehr genügen. Die Wendung wird um so deutlicher und rücksichtsloser, je mehr die vorhergehende Epoche

im Spirituellen verankert war. Seit dem Einfluß der niederländischen Malerei im fünfzehnten Jahrhundert hatte die Eroberung der Wirklichkeit Fortschritte gemacht. Auch in der Plastik. Die naturalistische Erfahrung der Bildhauer der Spätgotik ist ungemain, sie kommt nur nicht zur Geltung, weil der Naturalismus die Folie ist für eine neue Idealität. Dann, weil nicht die einfache, sondern die erlebte Wiedergabe des Natürlichen, der packende Ausdruck Ziel ist. Man kann den Christuskörper als Beispiel nehmen. Nicht mehr der schöne Gott mit der typischen, zierlichen Körperlichkeit, an der Einzelzüge naturalistischer Beobachtung zusammengetragen sind, der ausgelitten hat und ruhig am Kreuze hängt, ist das Ideal der neuen Zeit, sondern der sterbende Gott im Todeskampfe, der anatomisch durchgeföhlt, in allen Wirkungsmöglichkeiten zu einer packenden Gesamtcharakteristik verarbeitete Körper. Die kolossale Wucht und innerliche Größe des sterbenden Heilands auf Grünewalds Isenheimer Altar bezeichnet den Höhepunkt, der in der Plastik allerdings nicht erreicht wurde. Den verkrampften Körper im letzten Röcheln vor dem Erstarren, der das Furchtbare des Leidens erst recht zum Bewußtsein bringt, hat Leinberger in Moosburg dargestellt; ähnlich, aber noch nicht so zusammenfassend Veit Stoß. Aus der gleichen Gesinnung ist auch die Vorliebe für das Detail geblieben, die wir überall finden. Wenn auch hier der Naturalismus noch einseitig gerichtet ist, er hat doch den Weg geebnet, der zu einer neuen Sachlichkeit führt, er hat den Sinn für das Organische geweckt. Von der Beobachtung des Natürlichen, der Beschneidung des Überflüssigen bis zum tektonischen Aufbau der Figur, der natürlichen Anordnung des Gewandes ist der Weg nicht so weit. Peter Vischer hat ihn in der Kleinplastik ohne die italienische Renaissance gefunden.

Abb. 43

Der neue, intensivere Naturalismus steht in engstem Kontakt mit einem Begriff von größerer Spannweite. Er ist eingeschlossen in einem neuen Lebensgefühl, im Gefühl für eine neue, größere Menschlichkeit, in einer neuen Größe der Gesinnung, einer neuen Auffassung der menschlichen Gestalt, die direkt zur Renaissance überleitet. Formendes und Inhaltliches greifen wie immer ineinander. Man sucht durch Steigerung dem Menschen neuen Inhalt, neue Würde zu geben. Allerdings greift die barocke Richtung auch darin meist über das Natürliche hinaus. Nicht die Steigerung des Existenzgefühls ist das Ziel, sondern die Steigerung bis zum Übermenschlichen. Noch eine Beschränkung muß gemacht werden. Die Steigerung des Existenzgefühls liegt in erster Linie im Wuchs des Körpers und im Ausdruck der Köpfe, der Hände; weniger in den Aktionen der Glieder, für die der Faltenwurf die Rolle des Ausdrucks übernimmt, wo die dynamische Steigerung des irrationalen Lebens das Organische übertönt. Zwar sind auch die Aktionen mit neuer Kraft und größerer Intensität gefüllt. Die Art, wie jetzt die Attribute gefaßt werden, hat ganz andere Energie; die Bewegung in der Gotik des fünfzehnten Jahrhunderts erscheint daneben als spielerische Zimmerlichkeit. Aber die Bewegung durchzieht nicht den ganzen Körper. Das Verständnis für das Organische, für den gesetzlichen Zusammenhang der Glieder, die tektonische Durchföhlung, hat erst die Renaissance gebracht.

Am leichtesten ist beim Standmotiv das Wachsen der organischen Gesinnung zu sehen, die aus dem Stehen ein künstlerisches Problem macht. Zunächst wird die wippende, gezierte Haltung der Spätgotik ersetzt durch breite Standfestigkeit. Die spätgotische Gewandfigur ist auf den Boden aufgesetzt, sie ist getragen von der Masse des Gewandes, unter dem die Glieder kaum sichtbar, oder

bedeutungslos sind. Bei den Figuren von Rittern, beim hl. Georg, Sebastian sind in der Spätgotik des fünfzehnten Jahrhunderts die Füße im Tanzschritt vor- und nebeneinander gestellt. Später werden

Abb. 70 sie gegrätscht, wie noch beim Dingolfinger Meister. Eine energische Bewegung, die klar in die Augen geht und mit Hilfe der Attribute der Figur eine gewisse Geschlossenheit gibt. Der Körper bleibt von der Aktion unberührt. Seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts hat die Graphik Dürers die neuen Probleme gebracht. Der hl. Florian aus dem Kreise des Rottaler kennt schon das feinere

Abb. 71 Stehen mit der Hebung des einen Fußes, und bei Leinberger sind Stand und Spielbein klar unterschieden, allerdings übertönt von der Bewegung der Draperie. Ein vollkommener Ausgleich, eine Gesetzlichkeit der Gestalt, die von innen her lebt, ist in der

Abb. 27, 28 Spätgotik nicht erreicht. Erst bei Peter Vischers Innsbrucker Rittern finden wir den freien Rhythmus, eine Ponderation, daß man den klassischen Kontrapost zum Vergleich heranziehen kann. Die Bewegung der Füße geht über den Körper bis zu den Schultern und endet hier mit der Gegenbewegung des Kopfes. Auch diese Art von Kontrapost ist noch empirisch, nicht klassisch im strengen Sinn, nicht abhängig von der Antike. Das Spielbein haftet noch am Boden. Aber die Bewegung ist eindrucksvoll, und sie deckt sich mit dem Ausdruck der Figuren, den Kontrasten im Charakter, dem Gegensatz von festem Trotz und brütender Melancholie, den man erst versteht, wenn man die Figuren nebeneinander sieht.

Für den Bildhauer der barocken Spätgotik sind diese Probleme im Grunde doch nebensächlich. Die Funktion der Glieder braucht nicht mit Klarheit entwickelt zu werden, weil der Ausdruck in den Rhythmus der Gewandung verlegt ist, der dem Rhythmus des

Körpers entgegenarbeitet, ihn auflöst. Um so intensiver werden die Köpfe als die eigentlichen Träger des Ausdrucks charakterisiert; sie sind mit naturalistischen Einzelzügen belastet, sie sind sogar psychologisch differenziert. Ein Aufschwung der Empfindung dringt durch, eine neue, große Gesinnung, bringt einen neuen, starken Ausdruck, der aus einer neuen geistigen Bedeutsamkeit herauswächst. Man muß auch hier wieder die Reihen nebeneinander legen, um zu sehen, wie sich die Allgemeinheiten des Typus immer mehr verlieren. Die hl. Maria ist in der Spätgotik des fünfzehnten Jahrhunderts die holdselig lächelnde Jungfrau, bald ins Präziöse abgeschwächt, mit feinen Händen, bald von einer breiten Bürgerlichkeit, etwas stumpf oder schnippisch. Selten, daß der Ausdruck in die Tiefen greift oder die Sphäre der Erhabenen berührt. Schon bei Stoß ist eine andere Intensität. Seine Maria unter dem Kreuz ist die starke Greisin, die normen hafte Frau, die mit der düsteren Klage des Antlitzes, der Hände, an das Herz rührt. Noch deutlicher ist die Vertiefung des Charakters bei Leinberger. Das Antlitz der Moosburger Madonna ist eher herb als lieblich. Die hohe Frau und Mutter ist geschildert, die Himmelskönigin voller Frauenwürde. Die Züge bürgerlich und zugleich vornehm, frauenhaft herb, individuell und naturnahe. Bei der Landshuter Maria liegt in den Stirnhöckern und dem vortretenden Jochbeine die individuelle Note. Die tief liegenden Augen geben dem Gesicht den Ausdruck von Frauen, die im Leben viel Leid mitgemacht haben. Die Erinnerung an vergangene Schmerzen bleibt wach. Sie verleiht dem Antlitz das Verinnerlichte, Abgeklärte.

Abb. 43

Abb. 22

Abb. 63

Noch deutlicher ist die neue Bedeutsamkeit bei den Figuren der männlichen Heiligen zu sehen. Man möchte glauben, daß ein neues Geschlecht herangewachsen sei, der Männer, die die Schlachten

des Bauernkrieges geschlagen, die die geistigen Kämpfe der Reformationszeit durchgefochten haben. Ein Geschlecht von breiter

Abb. 76 Massigkeit des Wuchses und von geistiger Bedeutung. Der Landsknechtstyp des hl. Georg in der Frauenkirche in München mit dem hartkantigen Kopf, dem starken Kinn, den Schielaugen, hat durch das flatternde Haar den Ausdruck wilder Männlichkeit erhalten. Sie hätte in der älteren Skulptur ebenso wenig Platz gehabt wie die seelische Gespanntheit des hl. Johannes von Leinberger. Der breite,

Abb. 24 harte Slavenschädel mit den unregelmäßigen Zügen, dem starken Kinn, der Stumpfnase, dem festen Blick; die Züge sind von geistigen Energien durchgearbeitet wie der Kopf eines Luther oder Beethoven. Nicht der ekstatische Empfänger der göttlichen Offenbarung ist geschildert, sondern der feurige Vorkämpfer für das göttliche Wort. Gewisse Seiten sind dieser Kunst allerdings versagt. Die einfache Größe, das befreiende Glück der stillen Heiterkeit des Geistes, das ruhige Selbstbewußtsein der großen Naturen kennt man nicht; immer bleibt die Qual eines dumpfen Dranges, und sobald man einen Schritt weitergeht, kommt auch hier die Steigerung zum Heroischen, und mehr noch zum Übermenschlichen. Die beiden

Abb. 29 Patrone auf dem Gemmingendenkmal von Backoffen, der Jakobus von Leinberger sind wie Riesen, schreckhaft in ihrer übermenschlichen Größe.

Die neue, große Gesinnung hat sich auch einen neuen, großen Stil geprägt. Dieser große Stil des sechzehnten Jahrhunderts ist nach den wichtigsten Seiten schon geschildert. Hier müssen noch einige Gesichtspunkte erwähnt werden, die mehr das Verhältnis der Figur zu ihrer Umgebung berücksichtigen. Die bedeutendste Aufgabe der spätgotischen Skulptur ist noch immer der Altar, mit der Verbindung von Malerei und Plastik, der Verschmelzung der Künste, die durch

die farbige Fassung der Figuren ein Höchstmaß von Kompliziertheit erreicht. Das Hauptschema der älteren Zeit, die repräsentative Nebeneinanderstellung der Heiligen, ist auch im sechzehnten Jahrhundert beibehalten worden. Aber es meldet sich das Bedürfnis, vom Schema der isolierten Standfiguren abzukommen und zu einer größeren Zusammenfassung, einer Vereinheitlichung und Konzentration zu gelangen. Man setzt die Figuren inhaltlich miteinander in Verbindung, wie auf Hagenauers Isenheimer Altar, wo die Ge- *Abb. 15*
bärden korrespondieren, oder formal, wie auf Leinbergers Moos-
burger Altar, wo die Ritterfiguren mit entsprechendem Standmotiv
und divergierenden Kurven der Mäntel die Mittelfigur rahmen. (Auf *Abb. 23*
unserer Abbildung sind die Heiligen verwechselt.) Es ist bezeich-
nend für die neue Gesinnung, daß man mit solchen Prinzipien der
Gruppierung, die Empfinden für die Wirkung der Horizontalen,
der Symmetrie voraussetzen, dem künstlerischen Aufbau näher-
treten kann. Der Endpunkt dieser Entwicklung, die einheitliche
Komposition, ist schon im fünfzehnten Jahrhundert erreicht wor-
den. Der Krakauer Marienaltar des Veit Stoß und der Pacher-
altar in St. Wolfgang sind die Hauptbeispiele. Diese großen Grup-
penaufbauten treten im sechzehnten Jahrhundert mehr zurück.
Das Bedürfnis nach klarer Zusammenfassung, nach Einfachheit
in der Einheit findet in ihnen nicht mehr das richtige Substrat.
Ihre Stelle nimmt das Altarrelief ein und später das Altarblatt. Im
Relief sind die tektonischen Schemata einer neuen Kunst leichter
durchgedrungen.

Mit diesen Beschreibungen sind die Grenzen des formalen und
inhaltlichen Gebietes nach der einen Seite, der Seite der Spätgotik,
abgesteckt. So ist es leichter, in der folgenden Übersicht über die
künstlerischen Kräfte den Standpunkt der einzelnen Meister zu

bestimmen. Wir müssen diese nach Stammesprovinzen ordnen. Das alte Band der Stammeszugehörigkeit hält immer noch, es scheint gerade jetzt noch fester zu werden. Obwohl sich nach Süden und Westen die Grenzen zu öffnen beginnen, tritt der Stammescharakter mit Deutlichkeit hervor, er bringt sogar eine lokale Dezentralisierung, wie sie noch nie bestanden hatte. Gründe liegen im Charakter der ganzen Kunst. Sie ist nicht weltbürgerlich, wie die Kunst von Burgund oder gar Italien, sie ist provinziell. Ihre Träger sind keine Künstler im modernen Sinne, sondern Handwerksmeister, Mitglieder einer Zunft, die gerade jetzt durch penible Vorschriften sich verkapselte. Erst die Renaissance hat den neuen Typus des Künstlers gebracht, der nach internationaler Geltung verlangt. Die ungeheure Fruchtbarkeit an Talenten verlangt Beschränkung auf das Notwendigste. Die Lebensdaten mag man am Schlusse des Buches nachlesen. Wir müssen zuerst den Faden da aufnehmen, wo ihn der vorhergehende Band hat fallen lassen und das Gewebe weiterführen.

Die meisten Künstler in Mittel- und Norddeutschland sind Ausläufer der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, sie haben nur in der Reife der Entwicklung die Mittel vereinfacht, verstärkt, abgeklärt, ohne ihre Bahn zu verlassen. Selbst wenn sie Renaissance-motive übernehmen, ist das nur eine Bereicherung des Formenschatzes, nicht der Anfang eines stilistischen Wandels. Ein Beispiel: die Kunst Riemenschneiders. Seine Hauptwerke sind im sechzehnten Jahrhundert entstanden; aber sie unterscheiden sich stilistisch in der kleinteiligen Knittrigkeit und inhaltlich in der passiven Zartheit der Empfindung kaum von den Werken des fünfzehnten Jahrhunderts. Einmal, im Grabdenkmal des Lorenz von
Abb. 44 Bibra, hat Riemenschneider versucht, mehr zu geben, einen

Menschen von neuem Gehalt. Man darf nur das Vorbild dazu, das Schaumburg-Denkmal aus dem vorigen Bande zum Vergleich daneben stellen, um die tieferen Unterschiede zu sehen. Nicht die Ornamentik ist ausschlaggebend — sie ist mit einem Gehilfen, vielleicht Peter Dell, ausgeführt —, sondern die Stellung der Figur und das Verhältnis zur Umrahmung. Beim Denkmal des fünfzehnten Jahrhunderts noch die gefühlsmäßige spätgotische Schwingung, das Schweben in der Fläche, die Verflechtung mit der Umrahmung. Im späteren Bibradenkmal geben schon die steile Neigung von Schwert und Pedum den Maßstab ab, wie eine Angleichung an den Rahmen erstrebt ist. Die ganze Figur ist ausgerichtet, mit der Absicht einer neuen Monumentalität in die Vertikale gestellt, der Versuch einer Ablösung von der Umgebung ist gemacht. Aber nur der Versuch, und die Flächenhaftigkeit, die kleinteilige lineare Bewegung der Draperie geben den Beweis, daß das Experiment einer Anpassung an den neuen Stil des sechzehnten Jahrhunderts nicht geglückt ist. Von diesen Kompromissen hat Riemenschneider nachher abgesehen. Er hat wieder den Weg zu sich selbst gefunden. In dem späten Alterswerk, der Maidbronner Beweinung, zeigt die Symmetrie in der An- Abb. 67 ordnung der Kreuze, der Engel, die Heraushebung der Hauptgruppe, die betonte Horizontale durch die Isokephalie der Figuren, vom Bemühen um stilistischen Ausgleich. Aber wie nebensächlich ist das Bemühen um die ausgeglichene künstlerische Form gegenüber dem inhaltlichen Ausgleich, der Verinnerlichung, die nur die letzte, künstlerische Reife gibt. Der Inhalt selbst ist vereinfacht, Bewegung und Ausdruck sind abgeklärt, die Empfindung ist so zart und so tief, daß man beim Anblick der stillen Trauer weinen möchte. Auch das ist klassische Kunst, aber in ihrer Art, aufgebaut auf den Mitteln des fünfzehnten Jahrhunderts.

Abb. 6 Wie man sich die Modernisierung der Skulptur Riemenschneiders dachte, zeigt das Werk Hans Backoffens, das gleichsam die Korrektur des Vorbildes bringt. Das Neue liegt in der plastischen Energie, im kräftigen Spiel von Licht und Schatten, in der schwungvollen Zusammenfassung zu großzügigeren Motiven, es liegt in der größern Wucht und Schlagkraft des Ausdrucks. Das Gekräusel der kleinen Falten ist nur ein Mittel der Belebung der Oberfläche, das den großen Zug, die Pathetik der großen Kurven nicht unterbricht. Eine neue Monumentalität hat sich durchgesetzt und sich gewaltsamer Mittel zur Steigerung bedient. Wie

Abb. 29 Riesen erscheinen die heiligen Patrone Martinus und Bonifatius neben dem knieenden Bischof Uriel von Gemmingen. Der Größenunterschied hat ähnliche Absicht, wie auf dem Kreuzigungsbild von Grünewalds Isenheimer Altar. Der Vergleich drängt sich schon deswegen auf, weil Backoffen in der gleichen Gegend geboren ist wie Grünewald, und an den gleichen Orten tätig war. Etwas vom Geist Grünewalds steckt auch in den Skulpturen Backoffens. Allerdings die befreiende Kraft des künstlerischen Genies besitzt der Bildhauer nicht, immer bleibt ein Rest von handwerklicher Meisterschaft.

Die stilgeschichtliche Parallele zu Riemenschneider ist in Nürnberg Veit Stoß. Als künstlerische Natur ist er das Gegenteil. Er ist kraftvoll bis zur Ungebärdigkeit, einfacher, eindeutiger in der seelischen Disposition, nicht fein abgestimmt, sondern eher grobschlächtig, elementar. Die Pathetik ist Ausfluß des angeborenen Temperaments. Die Neigung zum Barock findet Antwort in der unruhigen Zerfahrenheit des Charakters. Trotzdem hat auch er vor

Abb. 56 einer extremen Auflösung Halt gemacht — darin trennen sich die ältere und die jüngere Generation — wie vor einer Angleichung an

die Renaissance. Die größere Monumentalität, die Vereinfachung im Bamberger Altar ist Altersstil; sie ist Resultat der künstlerischen Reife wie die Vertiefung, die stärkere Empfindung. Erst der alte, im harten Lebenskampf zermürbte Künstler spendet freigebig aus den Schätzen seiner Persönlichkeit.

Gegenüber Veit Stoß ist Adam Krafft, der bis zum Beginn des sechzehnten Jahrhunderts lebte, noch mehr der Handwerksmeister, dessen Stärke die Solidität und Sachlichkeit, dessen Größe die Einfachheit ist. Jeder Überschwang der späteren Gotik liegt ihm fern, um so reiner klingen die Töne echten Gefühls. Eine wundervolle, tief empfundene Figur ist die Maria, die den toten Christus küßt, und ebenso wundervoll ist, wie der Ton auch bei *Abb. 10* den Begleitfiguren durchgehalten wird. Die stilistische Vereinfachung, die flächigere Führung der Falten entspringen ebenfalls dem Bedürfnis nach Vereinfachung und Klarheit wie der übersichtliche Aufbau in zwei Schichten; damit harmoniert die Ungezwungenheit der Gebärden, die Verständlichkeit des Inhaltes. Das Thema der Passion ist zu einem Volkslied verarbeitet, es ist einfach und innig.

Neu kommen in den Kreis der produktiven Provinzen die sächsischen Lande. Wie sonst, geht die architektonische Produktion voran. Das Land, das zwei Jahrhunderte geschwiegen hatte, trat mit frischen Kräften auf und stellte sich am Ende der Epoche im spätgotischen Kirchenbau an die Spitze. Das Problem der Hallenkirche ist in Bauten des Erzgebirges zur letzten Konsequenz entwickelt worden. Auf dem Gebiete der bildenden Kunst war der Vorsprung der Nachbarländer nicht mehr nachzuholen, und man hat deshalb bei exponierten Aufträgen ausländische Kräfte geholt. Nicht nur am Fürstenhofe, wo Friedrich der Weise, einer der

wenigen deutschen Mäzene großen Stils, Dürer, Burgkmair, Cranach, Konrad Meit, Riemenschneider, Peter und Hans Vischer, Jacopo de' Barbari beschäftigte, auch sonst. Die Stadt Annaberg und Herzog Georg haben den Hochaltar der neuen Pfarrkirche in Augsburg bei Adolf Daucher bestellt. War ihnen die einheimische Produktion, die damals das Land mit Altären überschwemmte, doch zu provinziell? Gewiß, treibende, fortschrittliche Kräfte finden sich nicht, aber tüchtige Bildhauer und einige Werke, die wir im Gesamtbild nicht missen könnten. Über eine gewisse kleinbürgerliche, empfindsame Zuständlichkeit sind allerdings die wenigsten Meister hinausgekommen. Der Zwickauer Peter Brauer, von dem der Altar in Ursprung signiert ist, hat im Schweinsburger Altar des Kunstgewerbemuseums in Leipzig ein Werk geschaffen, das mit Arbeiten Riemenschneiders verglichen werden kann. Der Ausdruck ist von monotoner Lieblichkeit, aber die temperamentvolle Auflösung des Faltenwurfes sucht bewußt Anschluß an die letzte Welle der Gotik. Freier noch im Ausdruck sind einige Figuren des Großenhainer Meisters Pancratius Grueber. Der selbständigste Kopf unter den bürgerlichen Handwerksmeistern ist der Monogrammist H.W. Nicht seine Altäre in Borna, Ehrenfriedersdorf, die Stäupung Christi in Chemnitz sind hervorzuheben. Mehr noch die Tulpenkanzel im Freiburger Dom. Schade, daß keine Abbildung der eigentlichen Schönheit des Werkes gerecht wird. Die naturalistische Umwertung aller tektonischen Motive charakterisiert die letzte Phase der Gotik, die sich überlebt hat, für die der Inhalt der dekorativen Form schal und leer geworden ist, die in der Natur Ersatz für die verbrauchte Form sucht. Die lustige Verknüpfung von Figuren in verschiedenem Maßstab mit vergrößerten Pflanzenmotiven gibt aber dem plastischen Werke einen Abglanz

märchenhafter Stimmung, den wir ähnlich bei Altdorfer und den Malern der deutschen Renaissance finden.

Auch das norddeutsche Gebiet, die Hansastädte und der Niederrhein, hat keine Meister hervorgebracht, die zu den Trägern der Entwicklung gehören. Entscheidend ist auch in der Skulptur des Niederrheins — wie in der Malerei von Joos van Cleve bis Barthel Bruyn — die enge Verbindung mit den Niederlanden, so daß stilistisch die Grenzen oft schwer festzulegen sind. Beiden Kunstgebieten gemeinsam ist die Zusammensetzung der Altäre durch Häufung von Szenen, die bildmäßige, fast möchte man sagen farbige Behandlung der Skulptur, die Verbindung kleiner Figuren mit einer perspektivisch verkürzten Landschaft. Dazu die Gleichheit des Materials, die Vorliebe für das Eichenholz, dessen Härte erst recht veranlaßt, das Bravouröse einer entwickelten handwerklichen Technik in den Vordergrund zu stellen. Die plastische Begabung fehlt. Auch den großen Altarfiguren, die im Altar monoton nebeneinander gestellt sind, mangelt der große Zug, der durchgehende Schwung, und die Hyperbeln des neuen Formenreichtums sind wie kleinmeisterliche, säuberlich durchgearbeitete Agraffen angeheftet. Nur wenige Meister sind über diese kleinmeisterliche Künstlichkeit hinausgekommen. Hans Brüggemanns Altar in Wismar ist als Masse groß; an sich aber nicht mehr als eine Sammlung von Miniaturen, die ins Plastische übertragen sind, von Krippenfiguren mit Landschaft, wobei jede Szene für sich gesehen sein will. Bedeutender als künstlerische Persönlichkeit, stärker als die meisten niederländischen Bildhauer ist Douvermann, aus dessen Werk *Abb. 54* wir einige Ausschnitte bringen, die als Signets vor die Geschichte der niederrheinischen Spätgotik gesetzt werden könnten. Die ornamentale Verflechtung von krausem Distelwerk mit Figuren *Abb. 82*

erinnert an die Phantasien auf Elfenbeinreliefs romanischer Kämme, die Bewegung ist übergegangen in ein kleinteiliges Geflimmer, das mit dem schnellen Wechsel von Licht und Schatten erst recht die Phantasie erregt. Aber die Betonung des technischen Bravour ist ein Nachteil; die kühle Freude am handwerklichen Können stört doch den Schwung des Miterlebens. Von den Problemen der neuen Zeit ist in den großen Figuren wenig zu spüren. Sie bleiben gotisch. Von einer Steigerung des Menschlichen ist ebensowenig zu merken, wie andererseits von einer Auflösung des Körpers. Man muß süddeutsche Figuren zum Vergleich daneben stellen, wenn man die Unterschiede sehen will. Die kleinliche Detaillierung, die Sachlichkeit und Genauigkeit im einzelnen ist ein Zug, der auf die ganze Kunst der Gegend klärendes Streiflicht wirft.

Selbständiger, auch größer gesinnt, sind die Künstler der Hansastädte. Unter diesen hat Lübeck sich den Rang einer norddeutschen Metropole errungen, von der auch der skandinavische Norden mit Kunst gespeist wird. Eine warme Welle süddeutschen Einflusses hat hier nach der Jahrhundertwende die Keime befruchtet, jede Erinnerung an das niederländische Vorbild getilgt und eine Plastik von neuer Intensität, von monumentaler Gesinnung gezeitigt. Bei Benedikt Dreyer glaubt man den Zusammenhang mit der schwäbischen Skulptur bestimmt zu sehen. Trotzdem sind deutliche Unterschiede gegenüber der süddeutschen Skulptur. Es ist in erster Linie der Unterschied der Charaktere, eine gewisse nordische Herbheit und Verhaltenheit, dazu eine Befangenheit im Organischen, die an einer bestimmten Grenze der Auflösung Halt macht, und weiter ein starker Realismus im Dienste einer Steigerung des Phantastischen. Die altertümlichen Wildklappern am Gürtel des

hl. Michael, die Elchschaufeln des Drachen, der orientalische Säbel sind Mittel einer Anregung der Phantasie, wie die Beigaben auf der Figur des hl. Georg, die im vorhergehenden Band abgebildet ist. Bei Claus Berg hat doch nur die Berührung mit süddeutschen Werken extremen Wollens auf seinen Spätwerken eine barocke Steigerung gezeitigt, die in dieser Mischung von trivialem, hartem Realismus mit skurrilen Hyperbeln der Formphantastik auch die Ausgelassenheit des Vorbildes in Schatten stellt. Viel zurückhaltender ist sein Hauptwerk, der Altar in Odense. Das Thema des Schreines ist den Schriften des hl. Bonaventura entnommen. Ein Zeichen für eine Vertiefung der Gesinnung. Auch später, im Barock, hat man wieder auf mystische Inhalte zurückgegriffen. Die norddeutsche Häufung der Figuren ist beibehalten, aber da die Heiligen in großen Rhythmen geordnet sind, ist doch jede Kleinlichkeit vermieden. Bei den einzelnen Figuren hat die Freude an der Beobachtung des Gegebenen die barocken Floskeln beschnitten, und in den Porträtfiguren der Stifter ist ein Grad von Sachlichkeit, Einfachheit und Würde erreicht, der auch hier die unmittelbare Überleitung zur Renaissance hätte bilden können. Abb. 71
Abb. 47
Abb. 48, 49

Der Schwerpunkt der deutschen Kunst lag in der Zeit von Dürer und Holbein auch auf dem Gebiete der Skulptur im südlichen Deutschland. Was an neuen Problemen auftauchte, ist hier entwickelt und ausgebaut worden. Eine ungemeine Zahl von Meistern war allenthalben tätig, von tüchtigen Talenten und eigenbrötlerischen Genies, deren Schaffen wir bisher nur teilweise übersehen können. Innerhalb des Gebietes begann eine leichte Verschiebung der Kräfte. Die Stämme, die sich bisher mehr im Hintergrund gehalten hatten, traten mit frischen Kräften vor, und in Bayern, am Oberrhein, in Österreich sind die letzten Aufgaben der Gotik auf-

gegriffen und gelöst worden. Wo eine stärkere Tradition vorhanden war, in Schwaben, in Franken, hielt man sich vor den extremen Folgerungen schon deswegen zurück, weil gleichzeitig in den Stätten des Humanismus, in Nürnberg und Augsburg, die italienische Renaissance Aufnahme fand.

Der Dualismus, von dem wir eingangs gesprochen haben, ist in Schwaben am wenigsten scharf ausgeprägt. Das angeborene Temperament des Stammes kam an sich den Absichten des neuen Stiles entgegen. Die Stille des Ausdrucks, die Ruhe der Bewegung, die matte Gelassenheit der Gebärden, der zarte Lyrismus fanden in der Einfachheit, der antikischen Heiterkeit, der formalen und inhaltlichen Klarheit der Renaissance eine innere Ergänzung.

Abb. 31 Schon die Meister der Übergangszeit in Ulm, Martin Schaffner,

Abb. 5 Daniel Mauch, haben nicht nur die neue Ornamentik übernommen. Der Geist ihrer religiösen Kunst ist ein anderer. Die Auflösung jeder inhaltlichen Spannung durch liebenswürdige Nebenmotive, die stille Beschaulichkeit, die betonte, bürgerliche Simplizität finden in den Sippenbildern ihren formalen Ausgleich in der Beruhigung der Komposition, der Abgewogenheit durch betonte symmetrische Anlage. Die unruhigen Brüche und Muscheln der Falten erscheinen geradezu als entbehrliche Zugeständnisse an den Zeitstil. Nur der Niederschwabe Christoph von Urach hat in Grabsteinen seiner Spätzeit die pathetische Bewegung des Gewandes zur Steigerung der Persönlichkeit verwertet.

In Augsburg ist Hans Beierlein, der gesuchte Meister der *Abb. 11* Bischofsgräber, der Fortsetzer einer alten Tradition. Die Füllung der Fläche, die irrationale Verknüpfung von Figuren und Landschaft erinnert an die Komposition der Miniaturen des 15. Jahrhunderts. Die stilistische Einfachheit einzelner Figuren, namentlich des

knienden Bischofs des Denkmals der Landshuter Martinskirche, zeigt, daß auch der bürgerliche Bildhauer vom Hauch der neuen Zeit berührt ist. Der bedeutendste Meister im Augsburg der Jahrhundertwende war nach den alten Aufzeichnungen Gregor Erhart. Er hat zusammen mit Daucher und Holbein gearbeitet, ist selbst vom Kaiser Maximilian mit dem Auftrag für ein Reiterstandbild bedacht worden. Ist er wirklich der Meister der Kaisheimer Madonna in Berlin und der noch schöneren Schutzmantelmadonna in Frauenstein? Es ist wahrscheinlich. Der kirchliche Auftrag bedient sich immer noch der ererbten, gotischen Formen, die wir von den Blaubeurer Werken des vorigen Bandes kennen. Aber diese Formen sind mit einer neuen Lebendigkeit gesättigt und das alte, irrationale Schema, die Verbindung von Figuren verschiedener Größe, hat durch die bewußte Klarheit der übergeordneten Linien eine neue Monumentalität erhalten. Die Größe der Gesinnung in Verbindung mit der Stille der Gebärden, die weiche Verträumtheit, die Zartheit des Ausdrucks machen das Bild der Maria zu einem der schönsten der ganzen Zeit. Es ist symptomatisch, daß Gregor Erhart und Adolf Daucher 1494 von Ulm nach Augsburg zogen. Je mehr die neue Kunst an Bedeutung gewann, desto mehr verschob sich der Schwerpunkt. In der Stadt, die sich unter der Ägide der Fugger anschickte, eine Weltstadt zu werden, öffneten sich die Tore leicht dem Einfluß Italiens. An der Stätte des Humanismus vollzog sich der Übergang zur Renaissance mit der Selbstverständlichkeit eines naturnotwendigen Prozesses. Es sind nur äußere Gründe der Gliederung des Stoffes, die uns veranlassen, hier halt zu machen und die Skulptur der Renaissance einer späteren Schilderung vorzubehalten.

Wir müssen auf das Land gehen, mehr an die bayrische Grenze, wenn wir den herberen, frischeren Atemzug des spätgotischen

Abb. 45, 61 Barocks spüren wollen. Der Meister von Ottobeuren und der
Abb. 26 Meister der Mindelheimer Sippe sind zu nennen, deren
Schaffen schon oben gestreift wurde, weiter der Allgäuer Jörg
Abb. 52 Lederer, ein rustikaler Bildhauer von gewisser Ursprünglich-
keit, etwas äußerlich in der Verwertung der angelernten gotischen
Formeln, in der Häufung naturalistischer Züge ohne Rücksicht auf
die Struktur des Körpers, aber doch ein Künstler, der einige starke
Werke geschaffen hat. Wenigstens in der Frühzeit. In der Spätzeit
hat er sich im Formalismus der handwerklichen Routine verloren.

Große Bedeutung erlangte der Oberrhein, das Land, wo Schon-
gauer gelebt, wo Dürer gelernt, wo Baldung, Grünewald, Holbein
gearbeitet haben, die Gegend der unruhigen Sektierer, eines der
Einfallstore der Renaissance, durch das italienisches Formgefühl
und französischer Geist einströmten. Hans Wyditz war hier tätig,
dessen lebensprühende Kleinplastik den Vorzug verdient vor den
Abb. 60 temperierten Altarfiguren. Sixt von Staufen ist der Schöpfer
des Locherer Altares im Freiburger Münster. Die Ausgeglichenheit
der Komposition macht Ansatz zu feierlichem Ernst, der aber
durch das Spiel übermütiger Putten sogleich wieder aufgehoben
wird, wie auf Bildern Baldungs. Lustiger Realismus paart sich mit
Zügen traditioneller Anmut, die Bewegung der Draperie ist so weit
zugelassen, daß sie als belebender Schnörkel wirkt, der die orga-
nische Ausgeglichenheit nicht zu sehr stört. Aus diesem Kreis ist
auch der Schnitzer der schönen Donaueschinger Madonna heraus-
gewachsen, bei der ein starkes Gefühl für Monumentalität den
Schwung der Falten in große Züge gelegt, Bewegung und Ausdruck
gedämpft hat.

Ein bedeutender Meister ist Nikolaus von Hagenau, der Schöp-
Abb. 14 fer der Figuren am Isenheimer Altar, der Mitarbeiter Grünewalds

am gleichen Werk. Ein Mann der älteren Generation, wie schon der harte, brüchige Schwung des Faltenwurfes zeigt, aber ein Künstler, der die Wendung zum neuen Stil miterlebt hat. Durch Würde und ruhige Größe sind die Heiligen des Isenheimer Altares ausgezeichnet; ein starkes Körpergefühl gibt den Figuren eine seltene Wucht der Erscheinung. Das eigentliche Thema dieser Skulpturen ist der Charakterkopf, der mit allen Mitteln des neuen Naturalismus gesteigert, mit Ausdruck durchtränkt und in eine höhere, geistige Sphäre gehoben wird. Die beiden Kirchenväter, der milde Hieronymus und der verbissene Fanatiker Augustinus, sind als Gegenstücke aufgefaßt. Der Gegensatz der Charaktere klingt auch im Rhythmus des Faltenwurfes nach. Dazwischen thront in der breiten, passiven Würde des ehrwürdigen Greisenalters des hl. Antonius, der väterliche, wohlwollende Helfer der Bauern, die in miniaturhafter Kleinheit zu seinen Füßen knien. Die Züge des Heiligen haben gewisse Ähnlichkeit mit dem Antonius auf Grünewalds Disputation, bei dem das Wappen des Stifters angebracht ist. Haben beide Male die Züge des Ordenspräzeptors Guido Guersi entfernte Anregung gegeben? Es ist möglich. Der Vergleich mit dem Kopfe Grünewalds zeigt, daß der Bildhauer noch nicht über die Addition von Einzelbeobachtungen hinausgekommen ist. Die Faltenbüschel, die pergamentene Haut, die hochgezogenen Brauen sind mit ungewöhnlicher Präzision wiedergegeben; es fehlt der große Zug, die Synthese, die lebensvolle Zusammenfassung zu packendem Ausdruck.

Abb. 15

Abb. 16

Der Breisacher Altar des Meisters H. L. ist den Ausmaßen nach eine der gewaltigsten Schöpfungen in Deutschland. Entspricht der Größe auch das Maß an künstlerischer Bedeutung? Wir haben dem Gesagten wenig hinzuzufügen. Wer in den künstlerischen Inhalt eindringen will, mag von den Köpfen der vier Evangelisten in der

Abb. 68

Predella ausgehen, bei denen die Charakteristik der vier Temperamente mit der vierfachen Aktion des Schreibens in verschieden gestaffelter Energie auf eine solche Summe von realen Beobachtungen gestützt ist, die man nur bei den besten unter den gleichzeitigen Künstlern findet. Der mag die Stiche des Meisters zu Hilfe nehmen, bei denen die Richtigkeit der Form nachträglich von den eigenwilligen Wucherungen der lebenden Linie verdunkelt erscheint. An dem Maß des Wissens und Könnens, der positiven Beherrschung der gegebenen Form, kann dann leichter das Bemühen um eine ekstatische Form abgeschätzt werden. Sie ist in den Reliefs des Niederrothweiler Altars geradezu Selbstzweck geworden. Wer noch weiter in die Eigenart des Meisters eindringen will, soll eines der kleinen Passionsreliefs Leinbergers zum Vergleich heranziehen. Während Leinberger die Situation inhaltlich vertieft und aus dem Erlebnis heraus die Form neu zu gestalten sucht, ist dem Breisacher Meister die Situation nur Anlaß und die subjektive, phantastische, ekstatische Form Selbstzweck. Dem modernen Beschauer, der die Kunst eines Greco in sich aufgenommen hat, der die wildeste Formenauflösung der Kunst von gestern kennt, kann es nicht schwer fallen, zum eigentlichen Inhalt des Werkes vorzudringen.

Unter den Bildhauern der jüngeren Generation steht an erster Stelle der Landshuter Hans Leinberger. Er ist einer der wenigen überragenden Meister, bei denen man merkt, daß sie aus der Fülle der Gesichte heraus schaffen, neben Stoß einer der genialen Schöpfer, noch mehr Exponent des Zeitstiles als dieser, noch mehr ein Sohn der Sturm- und Drangzeit, aber bei aller genialischen Pathetik doch gehalten, ein Ekstatiker und zugleich ein zielbewußter, maßvoller Künstler. Er ist die Parallele zu Grünewald auf dem

Gebiete der Skulptur. Was er an Steigerungen gibt, behält das Maß vom Natürlichen; die irrationale Linie nimmt auch er in den Aufbau seiner Figuren und Gruppen herein, er stellt sie noch mehr in den Dienst des Ausdrucks und läßt sie nie Selbstzweck werden. Über allem Überschwang steht Ordnung, Überlegung. Seine Figuren sind Kinder des spätgotischen Barock, von einer sinnlichen Unmittelbarkeit und Wärme in der Beobachtung des Natürlichen, aber im Gehalt, in der Auffassung des Menschlichen, im Lebensgefühl wieder so ungotisch wie möglich, Menschen einer neuen, großen Zeit, mächtig, pathetisch, durch die Wucht der Formen so gesteigert, daß sich der Vergleich mit Michelangelo auf die Lippen drängt. Die barocke Pathetik, der Sinn für Monumentalität ist eine Seite seiner Begabung. Beispiele haben wir früher geschildert. Die andere Seite ist eine Neigung zur Klassizität. Immer ist das Gefühl von rationaler Reflexion beherrscht. Einfach und abgewogen sind einzelne Kompositionen, wie die Krönung Mariens auf dem Rohrer Epitaph der Landshuter Martinskirche. Die Gruppe des ungerechten Richters in Nürnberg ist das Meisterwerk einer geschlossenen, mit feinstem Gefühl für Umriß und Binnenzeichnung präzisierten Form, und der späte Christus in der Rast offenbart gerade beim Vergleich mit dem gleichen Thema auf Dürers Titelblatt zur Kleinen Passion die formale Abgeklärtheit, die organische Richtigkeit der Durchbildung des Körpers, die Ruhe, die erhabene Resigniertheit. Immer bleiben gotische Schnörkel, Derbheiten, wenn man will, Gewaltsamkeiten, die beweisen, daß Leinberger die neue Schönheit nicht in der Annäherung an das italienische Vorbild erstrebt hat. Gekannt hat er die italienische Kunst. Von den fremden Formen, die ihm durch Drucke vermittelt wurden, hat er mäßigen Gebrauch gemacht.

Abb. 62

Abb. 63

Abb. 66

An Größe der Gesinnung erreicht keiner der bayrischen Bildhauer Leinberger. Talente gibt es genug. Von den gleichzeitigen Landshuter Meistern ist die stärkste Begabung Stephan Rottaler, von dem hauptsächlich Grabdenkmäler erhalten sind. Eine ausgeglichene Natur, weicher und schmiegsamer und so leichter dem Neuen zugänglich. Er hat sich an Dürer weitergebildet, hat unbedenklich Motive aus den graphischen Vorlagen übernommen und hat sich im Schatten des Größeren zu einer freieren Auffassung des Menschen durchgearbeitet. Das Bildnis des Kanonikus Lang in Freising ist vielleicht sein bestes Werk. Im Gefolge Leinbergers, vielleicht in seiner Werkstatt, ist der Dingolfinger Meister *Abb. 38* aufgewachsen. Seinen Namen kennen wir noch nicht. Hauptwerke sind die charaktervollen Figuren der beiden hl. Johannes, Reste eines großen Hochaltars in der Pfarrkirche in Dingolfing. Die Einheit von Form und Inhalt, die Leinbergers Werke auszeichnet, ist bei diesen verschwunden. Die Strudel des Gewandes sind wie nachträglich angefflickt. Der formalen Steigerung entspricht nicht eine Steigerung der Charaktere. Auch der Schnitzer der Türen der Altöttinger Stiftskirche, Matthäus Kreniß, ist von Leinberger abhängig. Das Motiv der putzigen Putten an der kleinen Anna-Selbdritt-Gruppe des Linzer Museums, die drollig den Saum des Gewandes in rhythmische Mäanderlinien auflösen, scheint doch eine Erfindung Leinbergers zu sein. Von einem Übermaß an Phantasie war Kreniß sicher nicht gequält. Die Wiederholungen bringen *Abb. 25* Monotonie in sein Werk. Die Anna-Selbdritt-Gruppe, die wir hier in der feinsten Prägung abbilden, kommt noch dreimal ähnlich vor. Nur diese Fassung von 1513 ist durch die Geschlossenheit der Linienführung, die Zartheit der Charakteristik ausgezeichnet. Die bewegten Wellen des Gewandsaumes und der Wolken sind hier den

Absichten der Renaissance dienstbar gemacht, von der die unorganischen Freiheiten sie wieder trennen. Nur der Umstand, daß in den Werken von Kreniß das Unorganische der bewegten Draperie überwiegt, zwingt dazu, den Meister unter die Bildhauer der Spätgotik einzureihen. Die Wolken haben hier die Funktion einer belebten Flächenfüllung, sie verbinden oben und unten. Von der ursprünglichen Bestimmung einer Steigerung ist in den bewegten Figurationen nichts mehr vorhanden.

Es ist nicht möglich, von allen Bildhauern Werke zu bringen, die in dieser Spätzeit in den kleineren Zentren des bayrischen Stammlandes saßen, von Jörg Gartner in Passau, von Wolfgang Leb in Wasserburg, von Hans Valkenauer in Salzburg und den anderen; von der großen Schar der namenlosen Individualitäten, die durch einige zusammengehörige Werke festgelegt sind, zu schweigen. Nur die wenigen können zitiert werden, deren Werk das Gesamtbild um eine neue Note bereichert, die als Persönlichkeit aus der Schar der Tüchtigen herausragen. Der fruchtbare Meister von Rabenden, der im bayrischen Chiemgau tätig war, *Abb. 17* bei dem etwas klobige Monumentalität sich mit einer Eindringlichkeit der naturalistischen Beschreibung verbindet, die an den Verismus des spanischen Barocks erinnert. Der Rassomeister in München, der einzige, der Leinberger an die Seite gestellt werden kann. Man kennt von seiner Hand nur ein paar Werke; aber diese gehören zu den bedeutendsten Skulpturen der Spätgotik. Sie sind von ungestümem Temperament, machtvoll im Ausdruck und zugleich überlegen in der Charakteristik. Wie der heilige Landsknecht Georg auf den mürben Bauch der riesig vergrößerten Eidechse tritt, wie der wilde Urwaldmensch Christophorus von dem *Abb. 76* ungezogenen Christusknäblein an den Haaren gezaust wird, das *Abb. 80*

erinnert in der Stimmung an den gemütvollen Ton der Legenden eines Altdorfer, Wolf Huber.

Über die spätgotischen Skulpturen Österreichs und über die Nachfolge Pachters in Tirol haben wir noch keine Übersicht. Der Hinweis auf die Tafeln und die Notizen am Schlusse muß hier genügen. Wie die Fäden hin- und hergehen, wo der Schwerpunkt der Entwicklung liegt, wissen wir noch nicht. Kaum in Wien, wo als Nachklang der lebenswürdigen Anmut der gotischen Zeit der Töpferaltar in Baden entstanden ist, wo man immer gern Ausländer beschäftigt hat, von Niklas Lerch von Straßburg bis Loy Hering. Auch der markante Kopf des Anton Pilgram taucht in *Abb. 21* der Gruppe von Künstlern auf, die vorübergehend von auswärts *Abb. 34* berufen waren. Er stammt von Brünn in Mähren, aus deutschsprachigem Grenzgebiet, wo auch der Meister des gewaltigen Zwettler Altars lebte, Christian Morgenstern, der in Budweis ansässig *Abb. 57* war. Daß ein Mann von dieser rüden Schöpferkraft fast als Unbekannter in die Literatur eingeführt werden kann, gibt doch zu denken. Es ist zu erwarten, daß in diesen Gegenden noch mehr Werke auftauchen werden, die das Bild der deutschen Skulptur der Spätgotik umändern werden. Nur zwei Werke können Morgenstern bisher mit Wahrscheinlichkeit zugewiesen werden; aber diese genügen, ihm einen ersten Platz zu sichern. Als Parallele zu Meister H. L. haben wir ihn geschildert. Das Gegenstück von ganz spezieller Eigenart. Sie liegt im stärkeren Naturalismus. Schon der eine Zug, daß die Apostel auf einem Boden von verflochtenen Wurzeln stehen, daß die heilige Szene der Himmelfahrt von zwei ungeheuren, knorrigten Eichenstämmen eingefafßt wird — die allerdings in der Legende von Zwettl eine Rolle spielen —, ist etwas Singuläres. In den Köpfen *Abb. 59* der Apostel ist wieder eine solche Summe realistischer Einzelheiten

zusammengetragen, daß sie schon dadurch aus der Bahn des Natürlichen geworfen werden; die Gesichter sind eher gespensterhaft, schreckhaft als würdig, und der Eindruck wird durch den irrealen Parallelismus der Haarsträhnen, durch die verzerrten Bewegungen noch gesteigert. Am weitesten ist diese Art von Steigerung zum Dämonischen bei den Engelsköpfen getrieben, bei den abgeplatteten, kretinhaften Köpfen mit verzerrten Mündern, den geflügelten Geschöpfen, die mit Froscharmen aus dem Strudel der Wolken-
gedärme herausgreifen. Die Nachtseite des Visionären wird in diesem Werk sichtbar, eine andere Art von Phantasie, die mit der wirren Erregung des Spukhaften, des Unheimlichen, Schaurigen die tiefsten Gründe des religiösen Gemütes zu öffnen sucht. Man weiß, welche Rolle der Glaube an dämonische Gewalten im absterbenden Mittelalter gespielt hat. Der Niederschlag davon findet sich nicht selten in der gleichzeitigen deutschen, in der germanischen Kunst. Von Schongauers Stich führt der Weg zu Grünewalds Gespensterkampf auf der Versuchung des Antonius im Isenheimer Altar bis zu Hieronymus Bosch.

✱

1495 ist Dürer von seiner ersten italienischen Reise zurückgekehrt. Was ihn veranlaßte, nach Italien zu gehen? Doch in erster Linie die Absicht, die Welt der Antike, die dem Norden durch den Humanismus schon lange nach Seite des Inhaltes vertraut geworden war, im eigenen Lande kennen zu lernen, das Bedürfnis umzulernen, sich selbst zur klassischen Anschauung zu erziehen, die Gesetze zu ergründen, denen die ideale Natürlichkeit der klassischen Kunst ihre Schönheit verdankt. Die Zeichnungen nach italienischen Vorbildern, nach den bewegten Motiven von Pollaiuolo und andern, bezeichnen den Beginn der Renaissance im Norden. Der Herkules

von 1500 in Nürnberg ist die Frucht dieser Studien. Es folgen Zeichnungen nach dem Apoll von Belvedere, wieder vermittelt durch italienische Übersetzungen, nachkonstruiert nach den Regeln der Vitruv. Die Antike selbst war Dürer als Nordländer noch nicht zugänglich, ebenso wenig wie später den Klassizisten des ausgehenden Barock die griechische Kunst der Blütezeit. Wie für diese die späte, die barocke Antike die Vermittlung bildet, so für Dürer die italienische Frührenaissance, die in der Neigung zum Realistischen und Individuellen den eigenen Absichten entgegenkam. Dürers Graphik hat der deutschen, auch der niederländischen Kunst den Formenkanon gegeben. Die graphischen Vorlagen bilden für die kleineren Naturen eine unentbehrliche Quelle. Aber der Dualismus bleibt noch lange. Die Meister der Spätgotik sind die Vollen der mittelalterlicher Formanschauung. Bis sich beide Richtungen schneiden, vergeht geraume Zeit. Erst in der Kleinplastik der dreißiger, vierziger Jahre ist der Ausgleich erreicht worden, und in Werken Meits, die nicht mehr auf deutschem Boden entstanden sind. Bei den wenigen deutschen Bildhauern der Renaissance, die in der Schule der italienischen Kunst groß geworden sind, bleibt immer noch eine gewisse Spannung. Eine völlige Assimilierung hat eigentlich erst der Barock gebracht.

An den Stätten, wo der Humanismus auf geistigem Gebiet den Weg geebnet hatte, hat sich der Ausgleich am ersten vollzogen. In Nürnberg, wo Dürer lebte, hat Peter Vischer von sich aus den Weg zu einer neuen Kunst gefunden. Seine Anfänge decken sich im Stilistischen mit den Werken Adam Kraffts. Aber er ist eine andere Natur, ein Mann von größerer Spannweite des Geistigen, viel mehr Künstler und deshalb empfänglich für das Neue und auch wandlungsfähiger. Bei der untersetzten Gestalt des

Erzbischofs Ernst von Sachsen kann erst in der Abbildung, der Ansicht von oben, die Sicherheit der Gestaltung, die Klarheit der Formung genossen werden. Was liegt schon in der Energie des durchgearbeiteten Kopfes mit dem stechenden Auge für eine ursprüngliche künstlerische Kraft. Ein Empfinden für Einfachheit und Größe zeigt sich in diesem Frühwerk, eine natürliche, plastische Begabung, einfach besaitet, ohne idealistische Aspirationen, ungotisch, mit Verständnis für das Konkrete, das Natürliche, aber auch mit angeborenem Sinn für das Monumentale, daß sogar das gebrochene Faltenwerk der Draperie als stilistischer Zwang erscheinen mußte. Man möchte vor diesem Frühwerk dem Schöpfer prophezeien, daß er seinen Weg zu einer organischen Kunst, daß er ohne die Krücken einer Anlehnung an fremde Vorbilder das Ziel einer sachlichen, tektonischen Kunst erreichen werde, die in der Gesinnung sich mit der Renaissance deckt. Der Weg liegt klar vor Augen. Aber nicht in den großen Aufträgen, den konventionellen Grabplatten, sind die Richtpunkte des Weges zu suchen, sondern in der Kleinplastik. Der Münchner Astbrecher von 1490 ist die erste, dreidimensional empfundene Freifigur in der deutschen Skulptur, räumlich mehr durchgeföhlt als Grassers Maruskatänzer, trotz der komplizierten Gebärde überzeugend in Bewegung und Ausdruck des bäuerlichen Helden. Es folgt die Statuette eines heiligen Christophorus von 1497 in Budapest, mehr in das Idealistische gesteigert durch den bedeutenden Kopf und durch die klassische Einfachheit der Draperie. Die eckigen Brüche der Gotik sind hier verschwunden, und der schmiegsame Fluß der Falten ist aus der Bewegung der Glieder entwickelt. Man muß die Abbildung im Bande über die Bronzeplastik in unsere chronologische Reihe einordnen und man wird dann die Behauptung leichter verstehen,

Abb. 1

Abb. 2

daß auch ohne das italienische Vorbild eine natürliche Renaissance gekommen wäre. Von diesen Werken ist der Schritt zu den klassischen Gestalten der Apostel des Sebaldusgrabes nicht mehr groß. *Abb. 40* Nicht zu leugnen, daß die gleichzeitige Entwicklung der Nürnberger Malerei, der unerhörte Aufstieg Dürers, die Saat der Anregungen, die der größte Deutsche auswarf, auch auf Vischer Eindruck ausübte. Den Weg nach Italien hat er nicht betreten, obwohl die klassische Kunst Italiens seiner eigenen Gesinnung entgegenkam. In den Aposteln des Sebaldusgrabes ist die Klarheit des Aufbaues, die Größe der Gesinnung der deutschen Kathedralplastik des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts nachempfunden, in der man noch den Hauch antiken Geistes spürte. Die Renaissance, die Erneuerung der Antike, war Vischer wirklich, wie den Italienern, die Wiedergeburt der eigenen großen Vergangenheit, nicht nur die Angleichung an das italienische Vorbild.

Die Behauptung klingt zunächst neu und unwahrscheinlich. Trotzdem ist sie richtig. Das ist das wichtige Resultat neuer Funde. Gewiß ist auch hier die Frage der Beeinflussung nicht auf einen Nenner abzuziehen und die Fäden liegen nicht auf der Oberfläche. Aber man kann mit guten Gründen behaupten: Die Klassizität der Apostel wurde in erster Linie durch Werke vermittelt, wie die Synagoge der Bamberger Portalskulpturen, die man als antikische Werke empfand. Man darf sich nur die Apostel nach ihrem formalen Gehalt ansehen. Sie sind zumeist noch Gewandfiguren, nicht streng organisch entwickelt wie die Renaissancefiguren. Man kann sich nicht den nackten Körper unter der Gewandmasse vorstellen, den sich Dürer im Entwurf eingezeichnet hätte. Sie sind auch Wandfiguren, für ihren Standpunkt berechnet, nicht dreidimensionale Freifiguren, die man bei einer italienisch beeinflussten Kleinplastik

erwarten würde. Selbst die formal noch reiferen Innsbrucker Ritter sind im gewissen Sinn noch Gewandfiguren. Die Rüstung schneidet in den Körper, der sich in Wirklichkeit in diesem Zwang gar nicht bewegen könnte. Bei Dürer sind Rüstung und Körper organisch für sich empfunden.

Wenn Bedenken bleiben, können noch weitere Belege angeführt werden. Die Frage ist so wichtig, daß sie ausführlich behandelt werden muß. Die Belege liegen zwar an nebensächlichen Stellen; aber sie haben gerade deswegen Beweiskraft. Wichtig ist schon die Nachricht, daß Peter Vischer ein passionierter Sammler altfränkischer Figuren war, von denen er in seinem Hause eine unglaubliche Menge zusammengebracht hatte. Wir können auch in unseren Abbildungen leicht einen Zusammenhang mit antiquarischem Wissen herstellen. Die Türme des Sebaldusgrabes, die wahrscheinlich Hermann Vischer entworfen hat, sind wenig veränderte Nachbildungen der romanischen Baldachine über den Bamberger Figuren. Es gibt noch einen weiteren Beweis, eine Zeichnung Hermann Visschers von 1516 in Paris nach dem Peters-Chor des Bamberger Domes, die dann in weiteren Entwürfen architektonischen Aufgaben zu Grunde gelegt ist. Dabei sind die romanischen Formen mühelos in römische Renaissanceformen übersetzt. Ist dieser Fall einer Anlehnung an ältere einheimische Vorbilder wirklich so singulär? Man kann noch an die Übernahme romanischer Einzelformen in der Malerei erinnern, oder im Kunstgewerbe, wie beim Altärchen des Augsburger Goldschmieds Jörg Seld von 1492 in der Münchener Reichen-Kapelle, wo die romanischen Architekturformen als direkter Ersatz für antikische Renaissanceformen gedacht sind. Weiter muß in diesem Zusammenhang wieder Leinberger genannt werden, bei dem man an das Anknüpfen an die Plastik des weichen Stiles eher glaubt,

wenn man sich erinnert, daß gerade in Niederbayern vorzügliche, freie Werke um die Wende des vierzehnten Jahrhunderts entstanden sind. Haben wir uns nicht das künstlerische Gewissen der gotischen Meister immer viel zu eng vorgestellt? Ist es denn so unwahrscheinlich, daß die Künstler, die ein offenes Auge für Schönheit der näheren Umgebung hatten, auch Sinn für die Schönheit der alten, einheimischen Kunst gehabt haben, die ihrem Empfinden lag?

Eine Parallele zum Werk Peter Vischers bilden, rein vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt betrachtet, die Skulpturen von Konrad Meit von Worms. Auch Meit gehört zur älteren Generation, wie Vischer, Dürer, Backoffen. Seine miniaturenhaften Frühwerke, die Grablegung von 1496 in München, der schreitende Falkner in Wien, gehen stilistisch mit Werken der Straßburger Spätgotik des fünfzehnten Jahrhunderts zusammen. Die scharfen Hyperbeln des Ausdrucks, die Stilisierung des einzelnen, wie der Locken, die Betonung des Charakteristischen in den Köpfen, das unsichere Körpergefühl, die gespreizten Füße und Hände sind Eigenart der Skulptur des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts. Aber schon regt sich das Empfinden für das Organische in der Bewegung, im Aufbau der Gruppe, und in der Vereinfachung glaubt man schon die Schwingen einer monumentalen Kunst zu spüren. Es folgen um 1500 Bronze-

Abb. 7 statuetten, der Mann mit dem Schwert in Graz und, vielleicht etwas später entstanden, das stehende, nackte Mädchen der Sammlung Clemens im Kunstgewerbemuseum Köln. Beide annähernd gleichzeitig mit Dürers Herkules in Nürnberg, aber vollständig unabhängig von Dürers Geist, entstanden ohne italienisches Vorbild, rein gotisch im Wuchs, in den Proportionen, in der gewissenhaften Detaillierung, ganz auf den Ausdruck gestellt, getragen von einem natürlichen Gefühl für das Organische des Aufbaus. Sie sind in

unserem Zusammenhange deswegen wichtig, weil sie zeigen, daß das Thema des nackten Menschen ohne italienisches Vorbild in die deutsche Kunst gekommen ist. Quelle ist hier wie dort die neue Weltfreudigkeit und im weiteren Bereich die humanistische Gesinnung, die seit langem eingebürgert war, nicht die Anregung durch die italienische Form. Die vom italienischen Vorbild beeinflußten Frühwerke, Zeichnungen und Stiche Dürers sind durch die Verstärkung der Horizontalteilungen des Körpers, die Gliederung, die Betonung der Gelenke, die stärkere Idealität, die Typisierung, leicht zu unterscheiden. Der eingeschnürte Körper des Mannes mit dem Schwert steht stilgeschichtlich Adam und Eva von van Eyck näher, als einer italienischen Kleinbronze der gleichen Jahre.

Die Figuren sind auch nicht die einzigen dieser Art in der gleichzeitigen deutschen Skulptur. Nicht die großen Sandsteinfiguren Riemenschneiders in Würzburg, Adam und Eva, sind in diesem Zusammenhange zu nennen, die durch den religiösen Gedankeninhalt bedingt sind, sondern die Kleinskulpturen Riemenschneiders, wie der Adam in Wien, mehr noch die Vanitasgruppe in Wien, von einem österreichischen Meister schon vor 1500 geschnitzt, die als Sinnbild der Vergänglichkeit lehrhaften Charakter besitzt, bei der aber das mittelalterliche Thema doch mehr Vorwand ist für die eigentliche, künstlerische Aufgabe. Weiter die Kleinskulpturen von Hans Wydyz, wie die häßliche Vettel in Sigmaringen, bei der man gewiß keinen religiösen Inhalt unterlegen kann und, als wichtigstes Beispiel der neuen Gesinnung, die Tänzerin der Sammlung *Abb. 8* B. Oppenheim in Berlin. (Den Meister kennen wir noch nicht. Sicher hängt sie nicht mit Dürer zusammen, mit dem sie in Verbindung gebracht wurde. Dürer hat sich nicht mit Plastik beschäftigt. Was ihm an signierten Arbeiten zugeschrieben wird, ist

Nachahmung des siebzehnten Jahrhunderts, von der Hand des Nürnberger Barockbildhauers Georg Schweigger, dessen Tafeln schon Sandrart gerühmt hat.) Der Meister dieser Skulptur hat jeden mittelalterlichen, gedanklichen Zwang abgeschüttelt. Die Tänzerin breitet selbstsicher die biegsame, rassige Schönheit ihres nackten, gotischen Körpers vor dem Beschauer aus. Jede Bewegung soll zur Wirkung kommen. Jede Seite bietet eine neue Ansicht mit neuen Reizen. Wie bei der Vanitasgruppe ist man gezwungen um die Figur herumzugehen, wenn man der Schönheit gerecht werden will.

Das freiplastische Thema des nackten Menschen hat von selbst Probleme aufgerollt, die mit der Zeit zu einer Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst führen mußten. Je mehr das Bedürfnis nach rationaler Klärung wuchs, desto mehr trat das italienische Vorbild in den Vordergrund, das alles Erstrebte in idealer Verwirklichung zeigte.

Die folgenden Werke von Konrad Meit sind ohne Berührung mit der italienischen Kunst nicht denkbar, gleichgültig, ob die Berührung direkt erfolgte oder durch Vermittlung der Graphik. Die *Abb. 53* Judith in München ist nicht mehr gotisches Gewächs, das durch die naturalistische Präzision der Oberfläche des Körpers zur Wirkung kommen will. Der Leib ist noch nicht durchgegliedert; aber die Ponderation und die Vereinfachung sind italienisch-antikem Vorbild nachempfunden. Die späteren Statuetten (die im Band Kleinplastik abgebildet sind) zeigen in der barocken Pointierung, der Verbreiterung von Schultern und Hüften die gleichen formalistischen Übertreibungen, eine Neigung zum Manierismus, die wir auch sonst in der deutschen Kleinplastik finden. Sie sind Werke eines Künstlers, der seiner Mittel sicher ist. Der Aufenthalt am Hofe der Margarete von Österreich in Mecheln, die Tätigkeit im Ausland haben — wie

beim jüngeren Holbein — die Form noch mehr abgeschliffen, internationalisiert, in das Weltmännische gewendet. Bei den Grabdenkmälern in Brou ist der große Stil des sechzehnten Jahrhunderts in seiner Einfachheit und Gesetzlichkeit zur Reife entwickelt. Abb. 83
Abb. 84

Von hier aus wird uns auch die Bedeutung der Renaissance für die deutsche Kunst klarer. Lebensnerv der Kunstentwicklung ist die Veränderung, der Wechsel. Nach den Gesetzen des Stilwandels mußte nach einer Periode der Auflösung eine Umkehr folgen. Anzeichen einer Umwertung haben wir in den Werken der letzten Phase der Gotik gefunden. Die Meister waren sich darüber klar, daß alle Möglichkeiten des Formenausdrucks erschöpft waren, daß sie sich nach neuen Mitteln umsehen mußten. Sie versuchten, neue Wege zu finden. Verschieden nach den Individualitäten, bald stärker, bald schwächer, meldeten sich bei den einzelnen Meistern die Zeichen der Umkehr. Was lag näher, als daß man sich nach einem Vorbild umsah, nach einem Wegweiser zu einer neuen, großen, beruhigten, abgeklärten Kunst, und daß man dieses Vorbild in der Antike fand. Aber in der Antike, die man begreifen konnte. Die einen suchten sie auf eigenem Boden, in der großen Vergangenheit. Die anderen in der italienischen Kunst. Es ist die Mehrzahl. Der unerhörte Aufstieg der italienischen Kunst mußte die neue Generation anlocken. Es wäre aber engherzig, wenn wir uns die deutsche Renaissance nur aus der Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst entstanden dächten, wenn wir übersehen wollten, welche Schätze der Phantasie vorhanden waren und wie weit die Anläufe zu einer eigenen, klassischen Kunst gediehen waren.

Nicht nur formal, auch inhaltlich war die Abkehr von der Spätgotik deutlich zu spüren. Der formale Prozeß des Stilwandels geht immer parallel einem Wechsel der Gesinnung, einer neuen

Wertung des Seins. Dieser Wechsel ist nie auf ein Volk beschränkt gewesen; er hat immer die Kulturnationen des Abendlandes in einem Zuge in Bewegung gebracht. An der Lösung der neuen Aufgaben, der Umwandlung des mittelalterlichen Menschen, der Befreiung der Persönlichkeit, hat im Zeitalter des Humanismus und der Reformation auch Deutschland mitgearbeitet; es ist bezeichnend, daß der Kampf hier in erster Linie auf religiösem Gebiet ausgefochten wurde. Die Erweiterung des Horizonts des geistigen Lebens mußte Form und Ausdruck mit neuem Leben füllen, die Steigerung des persönlichen Lebens mußte zu innerer Freiheit, zu individuellem Ausdruck führen. Für die neuen Inhalte, die durch die Umwandlung des Zeitgeistes gegeben waren, reichte die überlieferte Form nicht mehr aus. Es ist immer entscheidend für die Umbildung der Form, ob diese Inhalte im Gefühlsmäßigen bis zum Metaphysischen verankert sind, oder im Natürlichen, Logischen. In dem einen Falle sucht die Form mehr nach Leben, Bewegung, Ausdruck, im zweiten Fall nach Gesetzmäßigkeit, Notwendigkeit, Ordnung. Will man einen durchgehenden Grundzug aus dem komplizierten Prozeß der geistigen Entwicklung im Zeitalter der Renaissance und des Humanismus herausstellen, so könnte man die neue Diesseitigkeit, das Bemühen um rationale Einsicht nennen. Dieses Bemühen um neue Natürlichkeit, Sachlichkeit, um eine neue Idealität höchster Menschlichkeit, um rationale Klarheit, hat auch die Kunst von Grund aus geändert. Die neue Gesinnung brachte eine Mäßigung, Dämpfung der Gemütswerte, ein Zurückschneiden des Überschwanges des Gefühls, neue Einsicht in das Wesen der Dinge und der Kunst.

Diese Schule der geistigen Zucht, der Läuterung des künstlerischen Bewußtseins mußte kommen; die Klärung der Formanschauung war notwendige Voraussetzung für die weitere Entwicklung.

Sie war die Grundlage für die neue Freiheit im Barock. Das sind bekannte Wahrheiten, die hier betont werden müssen, weil das Urteil der Heutigen über die klassische Kunst der deutschen Renaissance viel zu negativ geworden ist. Es ist ein einseitiges Urteil, wenn man sagt, daß die Renaissance die Kontinuität in der Entwicklung des deutschen, gotischen Menschen zerrissen, daß sie eine fremde Kunst gebracht habe, die sich niemals angleichen ließ, weil sie aus einer andern Kultur erwachsen sei. Ist es schon bedenklich, den Charakter einer großen Persönlichkeit auf eine inhaltliche Formel abzufangen, noch bedenklicher ist es, die geistige Art eines Volkes auf eine Ur- und Grundstimmung festzulegen und alles für fremd zu erklären, was nicht in diesen Begriff hineinpaßt. Der Begriff des nordischen, gotischen, barocken Menschen im Gegensatz zum klassischen Menschen ist Hilfskonstruktion, auf der man nicht das Urteil über eine Periode der Entwicklung aufbauen kann. Immer gehen beide Typen nebeneinander, nur daß der eine das Übergewicht besitzt. Es hat früher und später klassische Perioden in der deutschen Entwicklung gegeben, wie es einen italienischen Barock gegeben hat, schon vor dem deutschen. Natürlich ist die deutsche Klassik immer eine andere gewesen als die italienische, lebendiger, gefühlsmäßiger, mit irrationalen Zügen belastet. Gewiß hat die Anlehnung an das fremde Vorbild viel Fremdes, Unverdautes in die deutsche Kunst gebracht, sie hat die schöpferische Unmittelbarkeit beschnitten, die freie Entwicklung gehemmt. Aber sie hat auch neue Vertiefung gebracht. Die Ruhe und das Maß, Ernst und Strenge, die Schärfe und Klarheit der Kunst Dürers, die Helligkeit und Heiterkeit der Kunst Holbeins konnten nur auf dem klassischen Unterbau erwachsen. Die gewaltsame Genialität Grünewalds kann nicht als Maßstab genommen werden, sie steht ebenso außerhalb der Entwicklung wie

die Kunst Michelangelos. Aber auch Grünewald ist durch ein Stadium klassischer Läuterung hindurchgegangen. Jedes Urteil über die vergangene Kunst wechselt mit unserer eigenen Einstellung. Wer gibt uns Gewähr, ob nicht die deutsche Kunst von morgen gerade in den Klassikern die geistigen Ahnen sehen wird?

Wir neigen viel zu leicht dazu, nur das Angenommene festzustellen, den einzelnen Künstler aus Einflüssen zu konstruieren, und bemühen uns zu wenig, die künstlerische Persönlichkeit in ihrer Totalität zu verstehen. Es kommt nicht so sehr darauf an, daß ein Künstler fremde Formen übernimmt, ausschlaggebend ist, ob er die Formen mit neuem Inhalt füllen kann. Die Übernahme der Formen ist nur die äußere Seite eines geistigen Prozesses. Es war nicht die Absicht der deutschen Künstler, die antike italienische Kunst nach dem Norden zu verpflanzen, sondern die eigene Kunst am überlegenen Vorbild zu reinigen und auf eine höhere Stufe schöpferischen Bewußtseins zu bringen. Unter den Bildhauern der Renaissance haben allerdings wenige das neue Ideal erreicht. Die genialen, schöpferischen Kräfte, die in der gleichzeitigen deutschen Malerei vorhanden waren, fehlen.

Vororte der neuen Bewegung sind auch in der Plastik die Stätten des Humanismus, Nürnberg und Augsburg. Von den Söhnen Peter Vischers erreicht keiner die künstlerische Größe des Vaters. Bedeutende Künstler sind die zwei älteren. Hermann Vischer, der sich an Dürer gebildet und auf Reisen in Italien, bis Siena und Rom, in den Geist der italienischen Kunst hineingelebt hat. Er ist zu früh gestorben. Sein Hauptwerk, das nach Südfrankreich verschlagene Fuggergitter, hat durch die nachträgliche Ausführung verloren. Der jüngere Peter Vischer hat sich die norditalienische Kunst des Quattrocento zum Vorbild genommen.

Ein zarter Lyriker, eine echte moderne Künstlernatur, phantasievoll, von einer Leichtigkeit der Hand, einer Selbstverständlichkeit in der Verbindung von deutscher Phantasie mit italienischer Form. Am Sebaldusgrab hat er die antikischen Mythologien des Sockels *Abb. 40* geschaffen. Sie sind sein bestes Werk. Das Ideal einer neuen Natürlichkeit hat eine Rationalisierung des Glaubens gebracht. Die künstlerisch fruchtbaren Gemütswerte des Wunderglaubens, der frommen Legenden, des Heiligenkultus wurden verbannt, als der Schauplatz der Religiosität in das Inneres des Menschen verlegt wurde. In die Lücke ist im humanistischen Zeitalter auf dem Gebiete der Kunst bald die antike Mythologie eingerückt. Der junge Peter Vischer, der Freund Luthers, hat auf das Werk frommer Stiftung rücksichtslos das klassische Genre verpflanzt, das mit dem Inhalt des Denkmals keine oder nur weitgespannte Beziehung hat. Später hat man durch symbolische Verkleidung solche Mythologien inhaltlich weniger anstößig gemacht. Vischers letztes Werk, sein Meisterstück, das Grabmal Friedrichs des Weisen in Wittenberg, ist *Abb. 75* feierlich, würdevoll, ausgeglichen, aber die überzeugende Monumentalität wie die Innsbrucker Ritter hat es nicht mehr. Bei den jüngeren Söhnen zeigen sich schon die Gefahren der völligen Beherrschung einer nur angeeigneten Kunst. Die vielbewunderte Nürnberger Madonna streift in ihrer Formenglätte schon bedenklich die Grenzen eines leeren Formalismus.

In Augsburg hat Adolf Daucher den Weg zu einer klassischen Kunst im Sinne des italienischen Vorbildes beschritten. Nicht aus eigener Initiative. Sein Hauptwerk, die Grabkapelle der Fugger in Augsburg, ist nicht nur stilistisch der erste Renaissancebau in Deutschland. Schon die Größe des Auftrags ist bedingt durch die selbstbewußte Gesinnung eines Renaissancemäzens. Daß nur die

international gültige Form der italienischen Kunst der Würde und Macht des Hauses den entsprechenden Hintergrund geben konnte, entspricht noch mehr dem Standesbewußtsein des kosmopolitisch gesinnten Auftraggebers. Auch Dürer wurde mit Entwürfen für Grabreliefs in der Kapelle betraut. Das ist ein weiteres Zeugnis für die Größe der Gesinnung. Das Werk setzt die Autopsie der oberitalienischen Renaissance voraus, auch in der Skulptur. Der ängstliche

Abb. 37 Naturalismus der Porträtbüsten, die trotz der heroischen Pose nicht gerade groß, trotz der energischen Charakterisierung nicht recht tief aufgefaßt erscheinen, ist ein Rest der gotischen Gesinnung. Am meisten von antikischer Idealität hat die schöne, fast lebensgroße Freigruppe der Beweinung. Das Motiv ist deutsch. Die repräsen-

Abb. 41 tative Aussetzung des Leichnams Christi ist ein alter Vorwurf. Das bekannte Bild des Meisters Franke in Leipzig ist das nächstliegende Beispiel. Das gotische Motiv ist hier nach italienischem Vorbild in klassische Form gegossen. Werke in der Art der Pieta Bellinis in Mailand müssen Anregung gegeben haben. Daß der Engel, der den Leichnam hält, die Größe der Assistenzfiguren bekommen hat, ist bezeichnend für das Streben des neuen Stils nach Ausgleichung. Das ruhige Nebeneinander der Figuren im Sinne eines Existenzbildes, die leisen Aktionen, die würdevollen, stillen Gebärden, die Reinheit der Faltenzüge, die sich organisch aus Aktion und Körper entwickeln, alles ist wundervoll im Sinne der neuen, ausgeglichenen Kunst empfunden.

Von Augsburg stammt auch Loy Hering. Er ist später nach Eichstätt gezogen und hat als gesuchter Meister kleiner Epitaphien das ganze Frankenland mit seiner formenreinen, etwas kleinmeisterlichen Kunst bedacht, die von Entlehnungen aus Dürers Graphik lebt. Bei großen Aufträgen, wie dem Bischofsgrab in Bamberg,

gelingt es nicht immer, den Ausgleich von Form und Inhalt zu finden. Die monumentale Figur des hl. Willibald in Eichstätt ist doch eine *Abb. 33* der wertvollsten Skulpturen der deutschen Renaissance. Die Einfachheit des Motivs, die formale Größe ist verbunden mit der Innerlichkeit des Ausdrucks, die im resignierten Antlitz liegt.

Am Ende der zwanziger, im Anfange der dreißiger Jahre hat in der deutschen Kunst das große Sterben begonnen. Von den Malern und Bildhauern ist einer der Großen nach dem andern weggestorben. Der Nachwuchs fehlte fast ganz. Ist eine Blütezeit der Kunst wirklich nur eine zufällige Überproduktion von genialen Schöpfern und talentvollen Künstlern? Gibt es nicht tiefere Gründe, die das plötzliche Fallen der Kurve erklären? Man kann die äußern Wirren zuerst nennen, die von den Revolutionskämpfen des Bauernkrieges bis zu den Glaubenskämpfen im Gefolge der Reformation das Land durchtobten. Sie haben immer nur Teile Deutschlands in Mitleidenschaft gezogen und erklären nicht den plötzlichen, allgemeinen Stillstand. Wichtiger ist ein zweiter Grund, daß überhaupt die bildende Kunst an innerer Bedeutung verlor, weil die geistigen Kämpfe der Reformationszeit, die Auseinandersetzung über die geistigen und sittlichen Fragen, das ganze Interesse absorbierten. Dazu kommt als wichtigster Grund, daß die Reformation zunächst der Kunst den Boden untergraben hat. Wo sie sich nicht negativ verhielt — der unermessliche Schaden, den die Bilderstürmer im übervollen Schatz der seit dem frühen Mittelalter angesammelten Werte anrichteten, war nicht mehr zu heilen —, da verhielt sie sich neutral. „Wo das religiöse Erlebnis zur Bekenntnisformel erstarrt und ans unantastbare Wort gebunden war, da hatte die Kunst nichts mehr zu sagen.“ Sie ist in diesen schweren Jahren einer neuen Übergangszeit nicht gestorben. Aber sie hat sich zurückgezogen. Sie ist Objekt des Luxus

geworden. Die Kunstkammern der Fürsten, die Häuser der Reichen wurden ihre eigentliche Heimat. In dem engen Gebiet der Kleinplastik, der Reliefs, der Bildnismedaillen, der Bronzefigürchen, in der Kunst der Flötner, Hagenauer, Krug und der anderen hat sich der Ausgleich zwischen italienischer und deutscher Form vollzogen. Diesen Ausgleich zu schildern ist nicht Thema dieses Bandes. Erst die Spätzeit des Jahrhunderts hat wieder neue, große Aufgaben gebracht.

VERZEICHNIS DER KÜNSTLER

Den nachfolgenden kurzen Biographien ist nur die neuere Literatur angefügt. Von da ist es nicht schwer, den Weg zur entlegenen Detailliteratur zu finden. Die Monogrammisten, unbekannten und nach einzelnen Hauptwerken benannten Meister sind am Schluß des alphabetischen Verzeichnisses zusammengestellt. Als Ergänzung dieses Bandes werden im gleichen Verlage erscheinen S. Meller, Bronzeplastik, und Bange, Kleinplastik der deutschen Renaissance. Mit Rücksicht auf diese Bände sind hier die Hauptwerke der Kleinplastik weggelassen. Die beste Einführung in die künstlerischen Probleme der Zeit ist nach wie vor Heinrich Wölfflins Dürer.

HANS BACKOFFEN

In Sulzbach, vermutlich dem Ort bei Aschaffenburg, geboren um 1460–70. Als Mainzer Bürger erwähnt 1509. Er war verheiratet mit Katharina Fust, der Tochter eines angesehenen Goldschmieds. Von Kardinal Albrecht von Brandenburg wurde er unter die Hofdiener aufgenommen, starb 1519 in Mainz. Paul Kautzsch, Hans Backoffen und seine Schule, Leipzig 1911. Tafel 6, 29, 65.

HANS BEIERLEIN

Geboren um 1450 in Augsburg, 1470 zum erstenmal in den Steuerlisten genannt, gestorben in Augsburg 1508. Grabsteine des Bischofs Friedrich II. von Hohenzollern im Augsburger Dom um 1490, des Bischofs Georg Altdorfer von Chiemsee in Landshut, gest. 1495; des Bischofs Heinrich von Lichtenau, gest. 1517; der Stein also entstanden zwischen der Wahl des Bischofs 1505 und dem Tode des Meisters 1508. Ph. M. Halm, Münchner Jahrbuch der bild. Kunst 1911. Tafel 11.

JOHANN BELDENSNYDER

Urkundlich erwähnt zwischen 1539 und 1562. Mitglied einer Bildhauerfamilie in Münster. Werke: Ecce homo in der Erphokapelle der Mauritzkirche zu Münster, Schade-Epitaph im Dom mit Taufe Christi, die beiden Sakramentshäuschen im Chor

des Domes, ehem. Lettner im Dom, Altaraufsatz in Davensberg, Gruppe des Sündenfalls im Museum Münster. Fr. Born, Die Beldensnyder. Münster 1905.

Tafel 91.

CLAUS BERG

Bildhauer aus Lübeck, geb. um 1470. Lernte wahrscheinlich in Nürnberg bei Veit Stoß. Von Königin Christine etwa 1504 nach Dänemark berufen; dort tätig bis etwa 1532. Das Thema des Altares erläutert bei Francis Beckett, Altartavler i Danmark fra den senere Middelalder. Kjobenhavn 1895. Die Krönung Mariä nach dem Holzschnitt von Kranach. V. Thorlacius-Ussing, Billed skærreren Claus Berg, Kobenhavn 1922.

Tafel 47, 48, 49, 71.

ADOLF DAUCHER

Geboren in Ulm um 1465. Seit 1491 in Augsburg, wo er 1524 gestorben ist. Schwager von Gregor Erhart. Beglaubigt durch archivalische Nachrichten der Hauptaltar der Annakirche in Annaberg (Sachsen), der 1522 vom Meister aufgerichtet wurde. Das Gestühl der Fuggerkapelle zwischen 1509 und 1518. Th. Demmler bei Thieme-Becker VIII, S. 427. Ph. M. Halm, Adolf Daucher und die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg. München 1921. Tafel 37, 41.

HANS DAUCHER

Geboren um 1485, gestorben 1538 in Augsburg, Sohn des Adolf Daucher. 1500 in der Lehre bei Gregor Erhart, 1514 erhält er die Handwerksgerechtigkeit. 1528 in Wien, 1537 im Dienste des Herzogs von Württemberg. Th. Demmler bei Thieme-Becker VIII, S. 428. Ph. M. Halm, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen 1920. Tafel 73.

HEINRICH DOUVERMANN

aus Dinslaken. Nachweisbar 1510–44. Archivalisch bezeugt der Marienaltar der Clever Stiftskirche (1510–13), der Sieben-schmerzenaltar der Pfarrkirche in Kalkar (voll. 1528), der Marienaltar im Dom zu Xanten (um 1535). Zugeschrieben die Magdalenenstatue der Pfarrkirche in Kalkar, eine Statue in Hanselaer bei Kalkar. H. Reiners bei Thieme-Becker IX, 520. Tafel 54, 82, 89.

BENEDIKT DREYER

Lübecker Bildhauer, tätig seit etwa 1510, lebt noch 1555. Die Figuren am Lettner (etwa 1510–1520), die Madonna vor dem Orgelprospekt (etwa 1516–18), der Geldmann etwa 1525 in der Marienkirche, der Antoniusaltar im Annen-Museum in Lübeck sind seine wichtigsten Arbeiten. H. Deckert, Studien zur Hanseatischen Skulptur im Anfang des 16. Jahrhunderts. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, I. Marburg 1924, S. 55.

Tafel 18, 19.

GREGOR ERHART

Sohn des Ulmer Bildhauer Michel Erhart (der wahrscheinlich identisch ist mit dem

Blaubeurer Meister). Seit 1494 in Augsburg und dort nachweisbar bis 1540. (Daten und Literatur zusammengestellt bei E. Spaeth, Monatsh. f. Kunstw. 1923, S. 180.) 1502 schuf er den Kaisheimer Altar, von dem vermutlich die aus Kaisheim stammende Schutzengelmadonna in Berlin erhalten ist. Von der gleichen Hand die Rosenkranzmadonna in Frauenstein (Oberösterreich). Über die Zuschreibung dieses Werkes an den jüngeren Meister, an Gregor Erhart, und über die Trennung der beiden Meister wird K. Feuchtmayr in Ztschr. f. bild. K. 1926 wichtige Aufschlüsse bringen.

Tafel 12, 13.

PETER FLÖTNER

Geboren um 1485 in der Schweiz (Thurgau), gest. 1546 in Nürnberg. Bis 1522 in Ansbach, seitdem in Nürnberg. Voran gingen Wanderjahre und eine italienische Reise. Der Saalbau des Hirschvogelhauses wurde von Peter Flötner 1534 im Auftrag des Leonhard Hirschvogel erbaut. An dem Pilaster des Kamins die Jahreszahl 1534. Über die Kleinplastik Peter Flötners wird ein anderer Band des Verlages das Material bringen. K. Lange, Peter Flötner. Ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance. F. Leitschuh bei Thieme-Becker XII, 108. Zu den Huttenreliefs vgl. bes. J. L. Sponsel, Flötner-Studien. Jahrbuch der preuß. Kunsts. 45 (1924), S. 246.

Tafel 87.

NIKOLAUS VON HAGENAU

Der Name überliefert durch die Signatur auf der Rückseite des Altars zu Vimbuch bei Bühl von 1506 und durch die Inschrift auf einem Flügel des Straßburger Fron-

altars von 1501. Alle übrigen Werke Zuschreibungen aus stilistischen Gründen. W. Vöge, Über Nikolaus Gerhaert und Nikolaus von Hagenau. Ztschr. f. bildende Kunst 48 (1913), S. 103. O. Schmitt, Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter. Freiburg 1924. T. 78—87.

Tafel 14, 15, 16.

LOY HERING

Geburtsdatum nicht bekannt. 1499 Lehrknabe bei Hans Beierlein in Augsburg. 1511 in den Steuerbüchern erwähnt. 1515 zieht er nach Eichstätt, gestorben um 1560, als hochangesehener Bürger. Wie Riemschneider war er auch Bürgermeister der Stadt. F. Mader, Loy Hering. München 1905.

Tafel 30, 33.

ADAM KRAFFT

In Nürnberg geboren um 1450—60, gestorben in Schwabach 1508/9. Hauptwerke das Epitaph für die Familie Pergens-törffer um 1498, das Schreyersche Grabmal von 1492, das Sakramenthäuschen in St. Lorenz 1493—96, das Landauer Epitaph 1503 in der Ägidienkirche. Die Stationen des Kreuzwegs wurden von Heinz Marschalk von Raueneck um 1505 gestiftet und gegen 1508 vollendet. B. Daun, Adam Kraft. Berlin 1897. D. Stern, Der Nürnberger Bildhauer Adam Kraft. Straßburg 1916. R. Eigenberger, Münchner Jahrb. IX (1914—15). S. 256f.

Tafel 10.

MATTHÄUS KRENISS

Altbayrischer Bildschnitzer, nachweisbar etwa 1510—1530. Hauptwerk die Türen der Stiftskirche in Altötting (um 1514),

die hl. Sippen in der St. Annakirche bei Neuötting, in Obernberg. Weitere Werke verzeichnet Ph. M. Halm, Die christliche Kunst I (München 1905), S. 121 und V (1908), S. 69.

Tafel 25.

JÖRG LEDERER

Bildhauer aus Füssen im Allgäu, wo er 1499 als Bürger erwähnt wird. 1528 als Bürger in Kaufbeuren genannt, wo er um 1550 gestorben ist. Th. Hampe, Allgäuer Studien zur Kunst und Kultur der Renaissance. Nürnberg 1918. K. Gröber, Schwäbische Skulptur der Spätgotik. München 1922, S. 8. G. Lill, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I. Augsburg 1924, S. 219.

Tafel 52.

HANS LEINBERGER

In Landshut ansässig seit etwa 1510. Vollendet 1513 den Moosburger Altar, 1515 den Johannisaltar in Moosburg. Von 1516 an für den Hof tätig und regelmäßig in den Kammeramtsrechnungen genannt. 1527 liefert er für Polling bei Weilheim die Figur der Maria. 1530 zum letztenmal genannt. Das sind die archivalischen Daten. Die Herkunft aus Niederbayern, vielleicht Eggenfelden, wahrscheinlich. Geburtsdatum etwa 1470—80. Leinberger gehört zur jüngeren Generation, ist aber 1513 gereifter Künstler und sicher schon später Dreißiger. Vorher wohl vorübergehend tätig in Nürnberg, wo die Gruppe des ungerechten Richters (jetzt Germ. Mus.) entstanden ist. Bezeugt sind durch Monogramm das kleine Holzrelief der Kreuzigung 1516 (München). Dazugehörig

Kreuzabnahme und Beweinung in Berlin. Vom Johannesaltar in Moosburg 1515, Reste in Berlin und Freising. Frühwerk: eine sitzende Maria (in Berlin), eine Maria aus Neumarkt (München, Nationalmuseum), weiter eine Relieffigur der Maria unterm Kreuz (ebenda) und die Magdalena aus Marklkofen (ebenda). Mittlere Zeit: Steinfigur der sitzenden Maria (Berlin), St. Jakobus (München). Spätwerk: Die Landshuter Mutter Gottes, der Christus in der Rast (Berlin), der Moosburger Christus und die Pollinger Maria. Dazwischen verteilt Epitaphien in Landshut (Rohrer-epitaph signiert und datiert 1524) in Geisenhausen, Marklkofen, Moosburg, Straubing (St. Jakob). Werkstattarbeiten: die Reliefs eines Altars in Hohenwart, signiert und datiert 1513 (Privatbesitz), Madonna in Feldkirch bei Moosburg. Maria in Köln (Wallraf-Richartz-Museum). A. Feulner, Hans Leinbergers Moosburger Altar. München (1922. Meisterwerke der Plastik Bayerns III). A. Feulner, Hans Leinbergers Christus in der Rast. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I. Augsburg 1924, S. 215.

Tafel 22, 23, 24, 46, 62, 63, 66, 74.

DANIEL MAUCH

Ulmer Meister, dessen Hauptwerk der Mauch bildhaer zv vlm 1501 signierte Altar in Biselbach ist. F. Mader, Christliche Kunst 1911/12, S. 216. Dort noch weitere, jüngere Werke zusammengestellt. Mauch war verheiratet mit Rosa, der Schwester des Malers Jörg Stocker, bei dem auch Schaffner gelernt hatte. 1510 wird eine Tafel für die Barfüßer in Ulm erwähnt. 1530 wird Mauch unter denen genannt, die dem

alten Glauben treu blieben. 1538 ist er noch am Leben. Jul. Baum, Cicerone 18 (1926), S. 40.

Tafel 5.

KONRAD MEIT VON WORMS

Geboren um 1470—80 in oder bei Worms, lernte vielleicht in Straßburg. Sein frühestes Werk, die Grablegung in München (Nationalmuseum) datiert 1496. Zwischen 1508—10 tätig in Wittenberg. 1514 heiratet Meit in den Niederlanden; er war an den Hof der Margarete von Österreich nach Mecheln berufen worden. Dort hat ihn Dürer 1520 besucht und konterfeit. 1526 bis 1532 ist er in Brou bei Bourgen Bresse (zwischen Genf und Lyon) tätig, wo er im Auftrag der Margarete von Österreich an den dreigroßen Grabdenkmälern mitarbeitete. 1532—34 in Lons le Saunier bei Châlons, 1532 arbeitete er für Besancon, 1538 bis 1540 für Tongerlo. Er starb um 1550. W. Vöge, Konrad Meit und die Grabdenkmäler in Brou. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 29 (1908), S. 77. Fr. Winkler, Konrad Meits Tätigkeit in Deutschland. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 45 (1924), S. 43 hat besonders wertvolle Aufschlüsse über die Anfänge Meits gebracht. Als Bindeglied zwischen der Grablegung von 1496 und den frühen Statuetten, wie der Kölner Bronze figur eines nackten Mädchens, sehe ich die hier abgebildete Bronzestatuetten eines nackten Mannes (David?) in Graz an. Die Zuschreibung verschiedener lebensgroßer Büsten an Meit (W. Bode, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 22, 1901, S. IVf.) läßt sich nicht halten. Der lachende Knabe im Buckingham Palace in London ist als Werk von Guido Mazzoni nachgewiesen (Lionel

Cust, Apollo, II. London 1925, S. 311). Die beiden Terrakottabüsten der Sammlung Gustave Dreyfus, Paris, die (nach gefl. Angabe des Besitzers) Philipp den Schönen und Johanna die Wahnsinnige darstellen, sind französisch. Am meisten Anrecht, im Werke Meits geführt zu werden, haben die von Winkler erwähnte Büste Karls V. in Brügge und vielleicht noch die von mir bestimmte Büste im South Kensington Museum in London.

Tafel 7, 53, 83, 84, 85, 88.

ANDREAS MORGENSTERN

Nach den Annalen des Stiftes Zwettl wurde der Hochaltar 1516 angefangen und 1525 fertiggestellt. 1526 erhielt „M. Andreas Morgenstern, dictvs arcularius et civis Budovicensis ... pro tabula magna Chori“ Geld. Das ist die einzige Nachricht über den Meister. Der Chronist fügt noch hinzu, daß er die Namen der Bildhauer nicht finde; es sollen sechs gewesen sein. Nachdem der Meister als einziger benannt wird, darf er als Unternehmer und wahrscheinlich als Entwerfer und ausführender Bildhauer angenommen werden. 1732 wurde der Altar abgebrochen. St. Rößler, Berichte des Altertumsvereins Wien, 28 (1892), S. 1. Die Abhängigkeit des Meisters von Veit Stoß hat Loßnitzer (Veit Stoß, Leipzig 1912, S. 72) festgestellt. Bei den knienden Jüngern finden sich Berührungspunkte mit Schongauer B. 34. Den Altar in Mauer hat Tietze (Österreichische Kunsttopographie III, Wien 1909, S. XIX) zuerst als Spätwerk des Meisters angesprochen. A. Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichte. Beziehung. Wien 1904, II, S. 603.

Tafel 57, 58, 59, 72.

ANTON PILGRAM

Meister aus Brünn; dort nachweisbar seit 1502, dann durch eine Inschrift am Simstein des Judentores 1508. 1512 Beschwerde der Wiener Steinmetzen gegen die Berufung Pilgrams als Dombaumeister, der Orgelfuß datiert 1513. Die Kanzel vollendet etwa 1515. Weitere Nachrichten sind nicht bekannt. J. Schlosser, Die Kanzel und der Orgelfuß zu St. Stefan in Wien. Wien 1925.

Tafel 21, 34.

TILMANN RIEMENSCHNEIDER

Geboren um 1450 in Osterode im Harz, lernte vermutlich in Schwaben. 1483 kommt er nach Würzburg, wird 1485 Meister und Bürger. Seit 1504 Ratsmitglied, 1520 Bürgermeister. 1525 schließt er sich den Gegnern des Bischofs an, wird ins Gefängnis gesetzt, aber bald wieder entlassen. Er stirbt 1531 in Würzburg. Justus Bier, Tilmann Riemenschneider. Die frühen Werke. Würzburg 1925.

Tafel 44, 67.

STEPHAN ROTTALER

Bildhauer in Landshut (Niederbayern). Erwähnt im Kammerbuch Herzog Ludwigs X. 1517. Tätig in Landshut etwa 1510–30, bezeugt durch das Monogramm auf verschiedenen Werken. Von diesen sind hervorzuheben: der Marolt Altar im Domkreuzgang zu Freising 1513, mit Anklängen an Dürers Marienleben, die Grabplatte der Margarete von Frauenburg in Moosburg, der Grabstein des Kanonikus Paulus Lang von Wellenburg in Freising, das Grabmonument des Hans von Klosen in Arnstorf, das Epitaph für Hans und Dorothea Esterreicher in Ingolstadt 1522. Ph. M.

Halm, Stephan Rottaler. Ein Bildhauer der Frührenaissance in Altbayern. München 1908.

Tafel 38.

MARTIN SCHAFFNER

Maler und Bildhauer. Tätig in Ulm 1508 bis 1539. Über Schaffner als Bildhauer vgl. J. Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, Stuttgart 1911, S. 107. Den Altar des South Kensington Museums, mit den Relieffiguren von St. Christoph und St. Magdalena auf den Seitenflügeln, möchte ich aus stilistischen Gründen mit Schaffner in Verbindung bringen. Die Entstehungszeit dürfte vom Hutzaltar des Ulmer Münsters von 1521 nicht weit entfernt sein. In die unmittelbare Umgebung des Altars gehört auch das Flügelaltärchen im Kaiser-Friedrich-Museum mit Verkündigung im Mittelschrein.

Tafel 31.

SIXT VON STAUFEN

Freiburger Bildhauer, seit etwa 1515 für das Münster tätig, nachweisbar 1517/18, 1527 und 1530. Die Zahlungen für den Locherer Altar von 1522—1524. Außerhalb des Schreines der hl. Bernhard von Clairvaux und der hl. Antonius. Vgl. O. Schmitt, Oberrheinische Plastik. Freiburg 1924, S. 16, Anm.

Tafel 60.

VEIT STOSS

Geboren wahrscheinlich in Nürnberg um 1447, verläßt die Stadt 1477, als er den Krakauer Altar (Abb. im vorigen Band) fertigte. 1496 kehrt er nach Nürnberg zurück, 1503 macht er bankerott, flieht 1504 nach Münsterstadt, kehrt 1505

wieder zurück, wird dann durch Kaiser Maximilian begnadigt. Er stirbt hochbetagt in Nürnberg 1533. Max Loßnitzer, Veit Stoss, die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben. Leipzig 1912.

Tafel 32, 39, 43, 56.

PETER VISCHER DER ÄLTERE

Sohn des Nürnberger Rotschmieds Hermann Vischer d. Ä., geboren um 1460, heiratet 1485 seine erste Frau Margarete Groß. 1488 wird ihm erlaubt, das Meisterstück zu liefern, 1489 wird er in die Meisterliste eingetragen. Schon 1488 wird ihm die große Aufgabe des Sebaldusgrabes übertragen. Er starb in Nürnberg 1529. A. Feulner, Peter Vischers Sebaldusgrab in Nürnberg. München 1924. Die Forschung über Peter Vischer und seine Söhne ist auf eine neue Grundlage gestellt in dem vorzüglichen Werke von S. Meller, Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt. Leipzig 1925.

Tafel 1, 2, 27, 28, 40.

PETER VISCHER DER JÜNGERE

Als zweiter Sohn Peter Vischers d. Ä. geboren in Nürnberg 1487, heiratet 1515 die Barbara Mag. 1527 liefert er als Meisterstück das Grabmal für Herzog Friedrich von Sachsen. Gestorben 1528. Vgl. Meller a. a. O., S. 164. W. Junius, Kunstchronik, N. F. 33 (1921/22), S. 524.

Tafel 75.

HANS VISCHER

Dritter Sohn Peter Vischers d. Ä., führte nach dem Tode seines Vaters die Gießhütte. 1549 zog er von Nürnberg nach Eichstätt, starb dort 1550. Meller a. a. O., S. 208.

Tafel 86.

PAULUS VISCHER

Fünfter Sohn Peter Vischers d. Ä. Er erbte nach dem Tode seines Vaters die Gießhütte, überließ diese aber seinem Bruder Hans, zog nach Mainz und starb dort 1531. Meller a. a. O., S. 214.

Tafel 81.

MEISTER H. L.

Das Monogramm H. L. und die Jahreszahl 1526 ursprünglich auf dem Breisacher Hochaltar. Von Demmler mit dem Stecher H. L. (der Meister des Breisacher Hochaltars, Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen 35, 1914, S. 103f.) richtig identifiziert. Eine Zusammenstellung des plastischen Gesamtwerkes, der mit Annenaltar 1515 beginnt und bis etwa 1530 sich erstreckt, bei O. Schmitt, Oberrheinische Plastik, Freiburg 1924. Den Altar von Niederrotweil halte ich mit Schmitt für ein Spätwerk des Meisters, in dem sich schon Anzeichen der Beruhigung und des Ausgleiches melden. Der hier abgebildete Engelkampf schließt sich an Dürers Apokalypse an. Auch dieses Zurückgreifen auf Dürers Frühwerk ist bezeichnend.

Tafel 68, 69, 77, 78, 79.

DER DINGOLFINGER MEISTER

Benannt nach seinem Hauptwerk, dem frühen Hochaltar der Pfarrkirche in Dingolfing, von dem die Figuren der beiden Johannes in Dingolfing erhalten sind. Stilistisch ganz übereinstimmend die Figur des hl. Petrus in Berlin, angeblich aus Schäftlarn, zu der der hl. Georg als Gegenstück gehört. Der Meister vermutlich ein Schüler Leinbergers. Nicht identisch mit einem zweiten Schüler Leinbergers, von dem der hl. Christoph und Georg auf der

Trausnitz in Landshut und ein hl. Florian im Nationalmuseum München stammen. A. Feulner, Hans Leinbergers Moosburger Altar. München 1922. S. 66, 17.

Tafel 70.

MEISTER DER MINDELHEIMER SIPPE

Benannt nach dem Relief der hl. Sippe in Mindelheim, Liebfrauenkapelle. Von gleicher Hand die oben abgebildeten Werke, weiter Grabstein der Apollonia von Montfort in Neufra. Th. Demmler, Amtl. Berichte aus den k. Kunstsammlungen 37 (1916), S. 118. K. Gröber, Schwäbische Skulptur der Spätgotik. München 1922. A. S. 8.

Tafel 26, 50, 51.

MEISTER VON OTTOBEUREN

Benannt nach den beiden Reliefs in Ottoberen. Von der gleichen Hand eine Anbetung der Könige in Berlin (um 1520), ein Christophorus um 1525 (ehem. Sammlung Oertel) eine Beweinung Christi aus Kaisheim (München), ein Tod Mariä (in Berlin), ein kleines Altärchen mit der hl. Sippe (in London, South Kensington Museum). Vgl. K. Gröber, a. a. O., S. 9.

Tafel 45, 61.

DER MEISTER VON RABENDEN

Chiemgauer Meister, benannt nach seinem Hauptwerk, dem Altar in Rabenden, um 1515. Tätig etwa 1500–1520. Weitere Werke in Obing bei Traunstein, Kirchloibersdorf, Rohrdorf, München, Nationalmuseum, u. a. O. Ph. M. Halm, Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen 32 (Berlin 1911), S. 59f.

Tafel 17.

DER RASSO-MEISTER

Münchner Meister der Zeit um 1530. Benannt nach der Figur des hl. Rasso, dem Gegenstück zur Figur des hl. Georg in der Annakapelle der Münchner Frauenkirche. Von der gleichen Hand der Christophorus der Frauenkirche, außerdem eine verkleinerte Wiederholung des hl. Georg, die 1922 im Münchner Kunsthandel war. Nahe steht die kleine Gruppe des Martyriums des hl. Sebastian in Berlin. Alle weiteren Zuschreibungen nicht überzeugend. B. Riehl, *Die Münchener Plastik um die Wende vom Mittelalter zur Renaissance*. München 1904, S. 451. J. M. Ritz, *Ein neues Werk des Münchener Christophorus-Meisters*. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst. I. Augsburg 1924, S. 208.

Tafel 76, 80.

UNBEKANNTE MEISTER

Da die wichtigsten Daten unter den Abbildungen angegeben sind, wird hier die Spezialliteratur kurz zusammengefaßt.

Zu T. 8 vgl. M. J. Friedländer, *Eine deutsche Buchsfigur in Berliner Privatbesitz*, *Ztschr. f. bildende Kunst* 17 (1906),

S. 221. Mit Dürer hat die Figur nichts zu tun; wahrscheinlich ist süddeutsche Provenienz. Auf dem etwa 30 Jahre spätern Relief der Susanna mit den beiden Alten von Victor Kaiser in Berlin hat die Susanna eine ähnliche Stellung. — Zu T. 20. A. Goldschmidt, *Lübecker Malerei und Plastik bis 1530*. Lübeck 1889, S. 70. — Zu T. 9. Altar aus Thalheim vgl. J. Baum, *Die Ulmer Plastik um 1500*. Stuttgart 1911, S. 113. — Zu T. 36. Österreichische Kunsttopographie XVIII, Baden, bearb. v. Dag. Frey. Wien 1924, S. 40. Angeblich gestiftet um 1500. Als Entstehungszeit möchte ich etwa 1515 annehmen. Die geflügelten Engelsköpfe kommen zwar bei Dürer vorher vor, sind aber in der Plastik selten. — Zu T. 35. Anna selbdritt vgl. *Kunstdenkmäler von Unterfranken* XVI, S. 56. — Zu T. 55. Donaueschinger Maria vgl. H. Feuerstein, *Badische Heimat* 8, 1920, der niederbayrische Provenienz annimmt. — Zu T. 64 vgl. *Kunst und Kunsthandwerk* 1915, S. 253. Halm, *Das Lüsterweibchen im Rathaus zu Sterzing*. Aus dem Bereiche Joerg Kölderers. — Zu S. 39 vgl. *Jahrb. für Kunstgesch.* XV. Wien 1923, S. 43. E. Panofsky, *Dürers Stellung zur Antike*.

B I L D T A F E L N

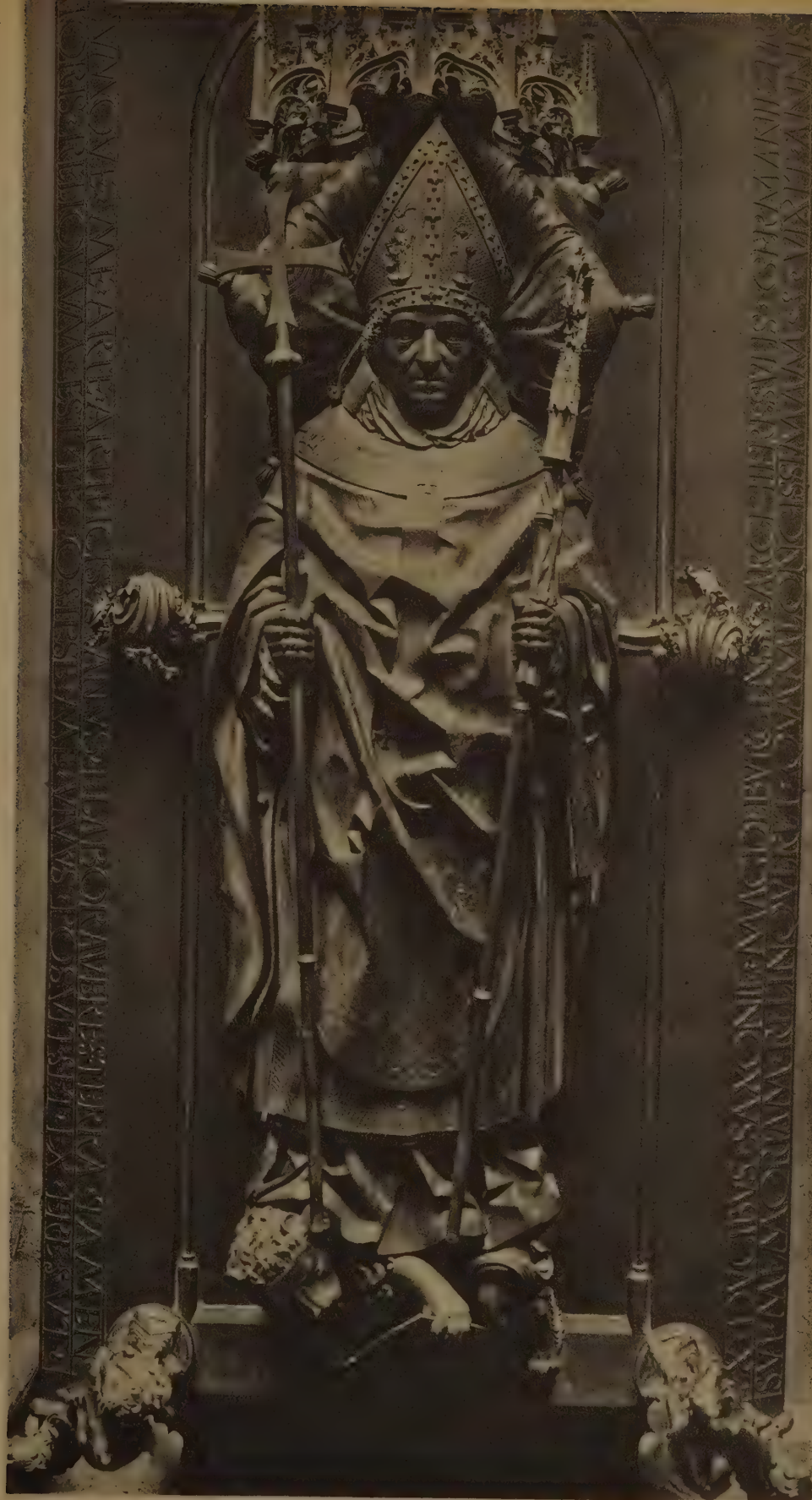
PETER VISCHER DER ÄLTERE

Erzbischof Ernst von Sachsen. 1495. Teilabbildung des Hochgrabes im Dom zu Magdeburg. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.



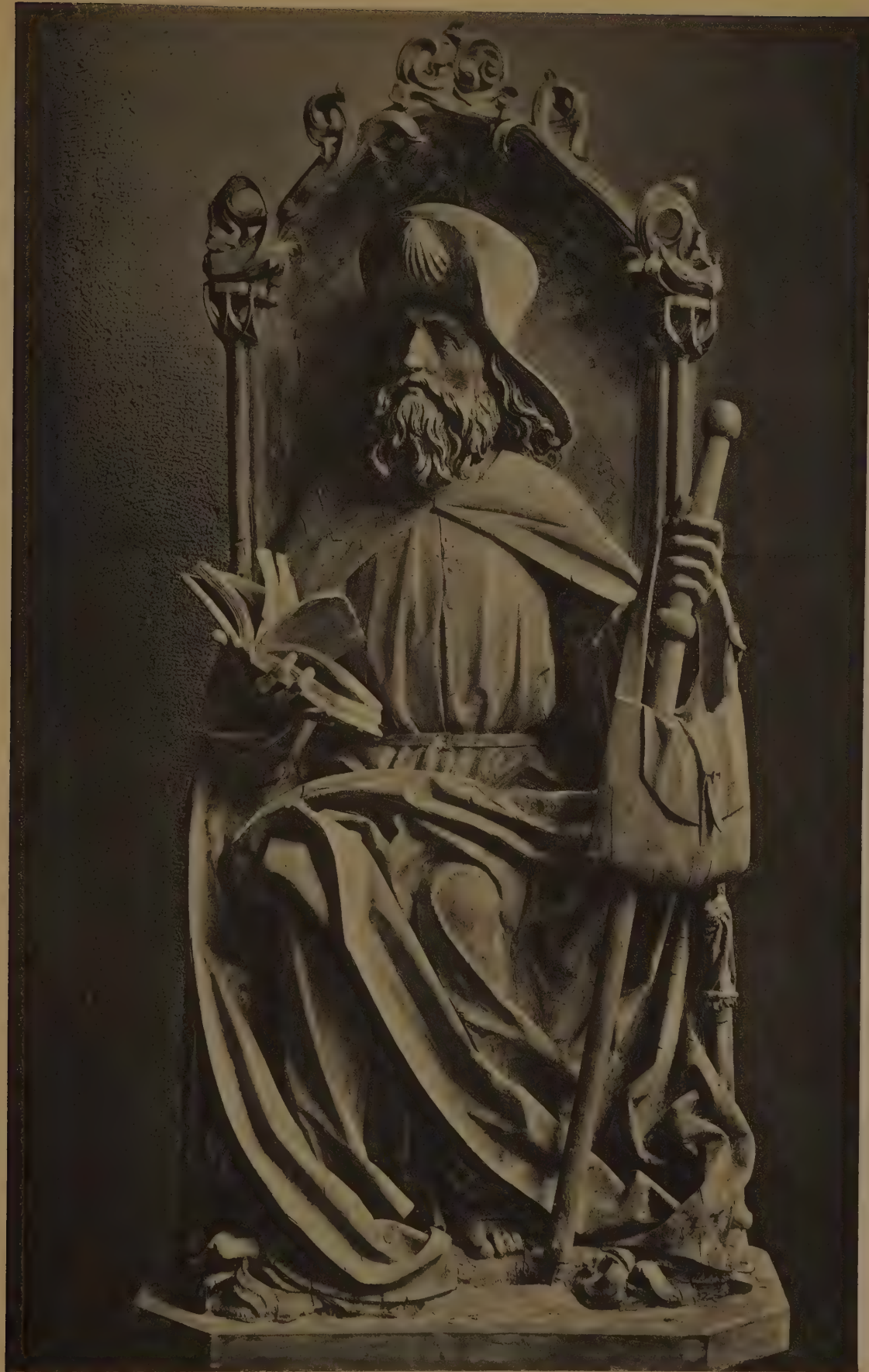
PETER VISCHER DER ÄLTERE

Hochgrab des Erzbischofs Ernst von Sachsen. Vollendet 1495. Bronze.
Überlebensgroß. Magdeburg, Dom. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.



MEISTER DER INNGEGEND

Der heilige Jakobus. Aus Rosenheim. Gegen 1500. Lindenholz,
H. etwa 1 m. Wien, Akademie. Phot. Franz Wagner, München.



AUGSBURGER MEISTER

Die heilige Felicitas. Aus Aurid bei Dinkelscherben. Um 1500.
Holz, gefaßt. H. 0,68. Augsburg, Maximiliansmuseum.



DANIEL MAUCH

Heilige Sippe. Signiert und datiert 1501. Holz, gefaßt.
Mittelgruppe des Altares in Bieselbach, Kapelle.



HANS BACKOFFEN

Grabdenkmal des Erzbischofs Berthold von Henneberg († 1504).
Sandstein. Mainz, Dom. Phot. Hess. Denkmalarchiv, Darmstadt.



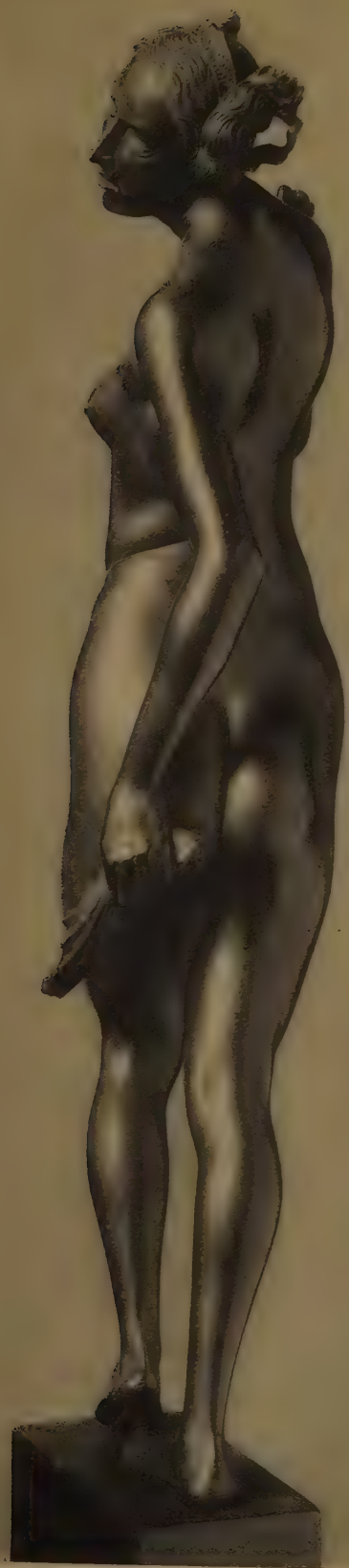
KONRAD MEIT

Nackter Mann mit Schwert. Um 1500—1505. Bronze.
H. 0,53. (Schwert ergänzt.) Graz, Joanneum.



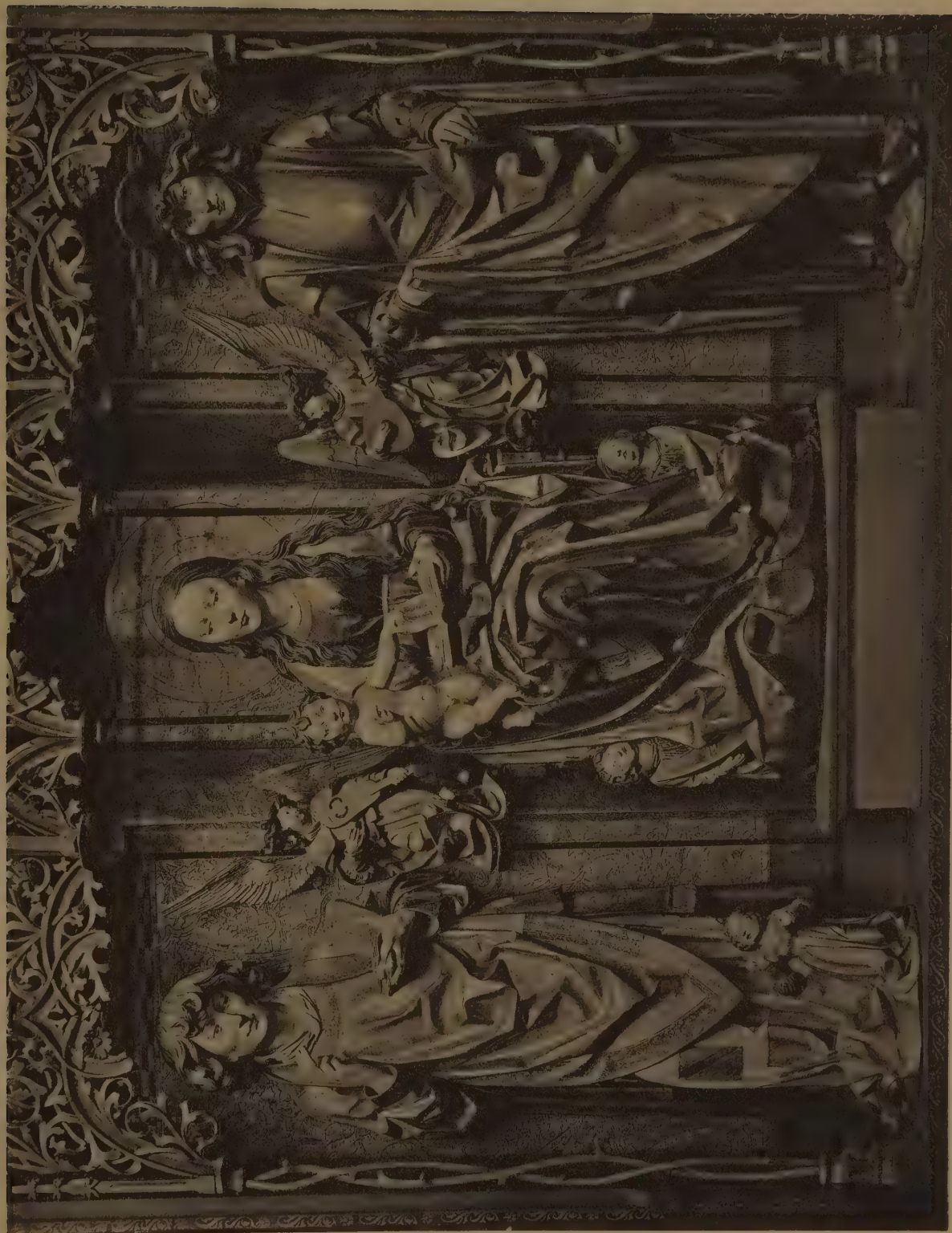
SÜDDEUTSCHER MEISTER

Tänzerin. Um 1505. Buchs, mit Resten teilweiser
Fassung. H. 0,30. Berlin, Slg. Benoit Oppenheim.



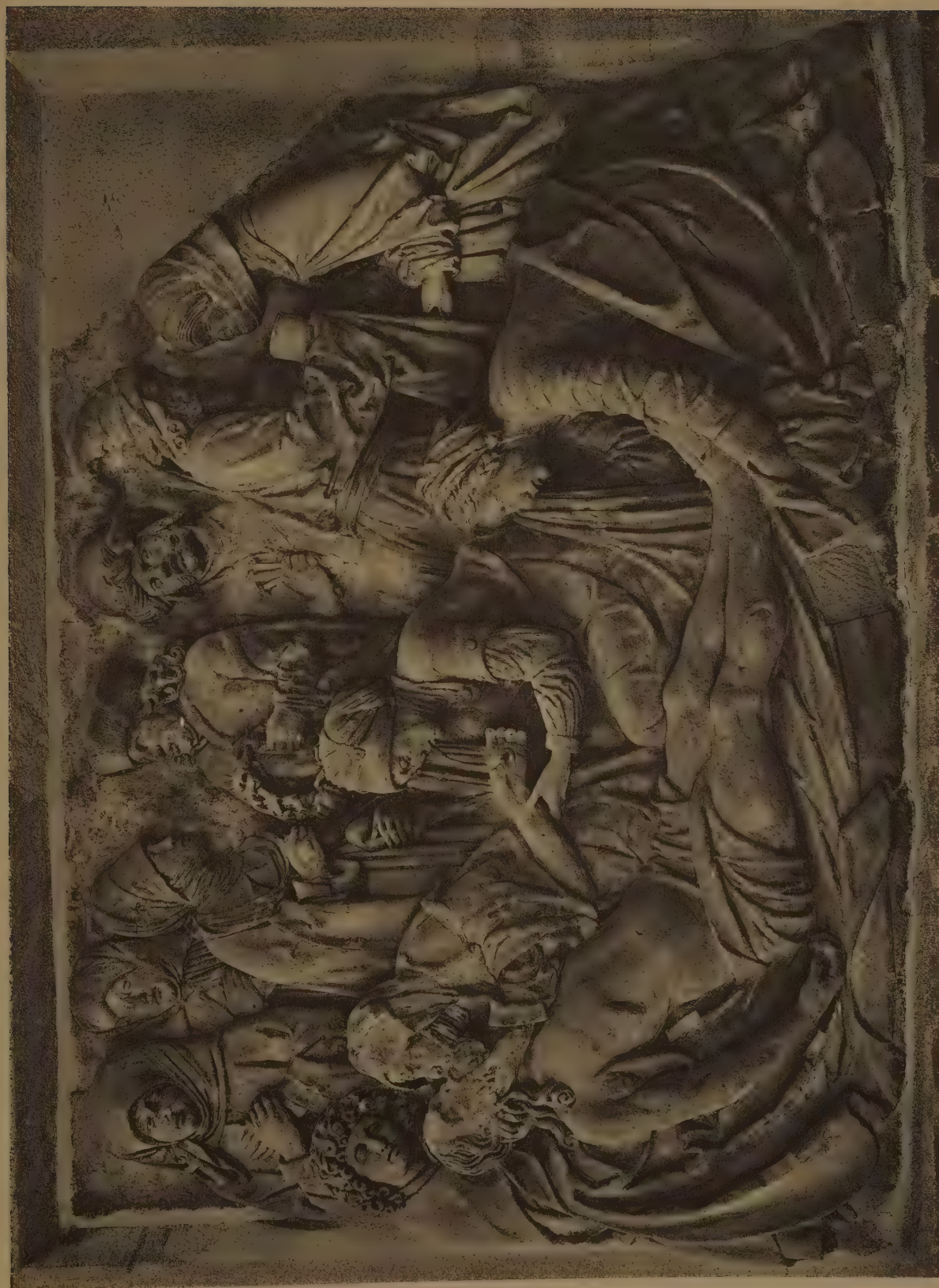
ULMER MEISTER

Der hl. Cyriacus, Maria und der hl. Pankrätius. Nach 1505. Mittelschrein
des Talheimer Altars. Holz, gefaßt. Höhe (der seitlichen Heiligen) 1,38
und 1,40 m. Stuttgart, Schloßmuseum. Phot. des Museums.



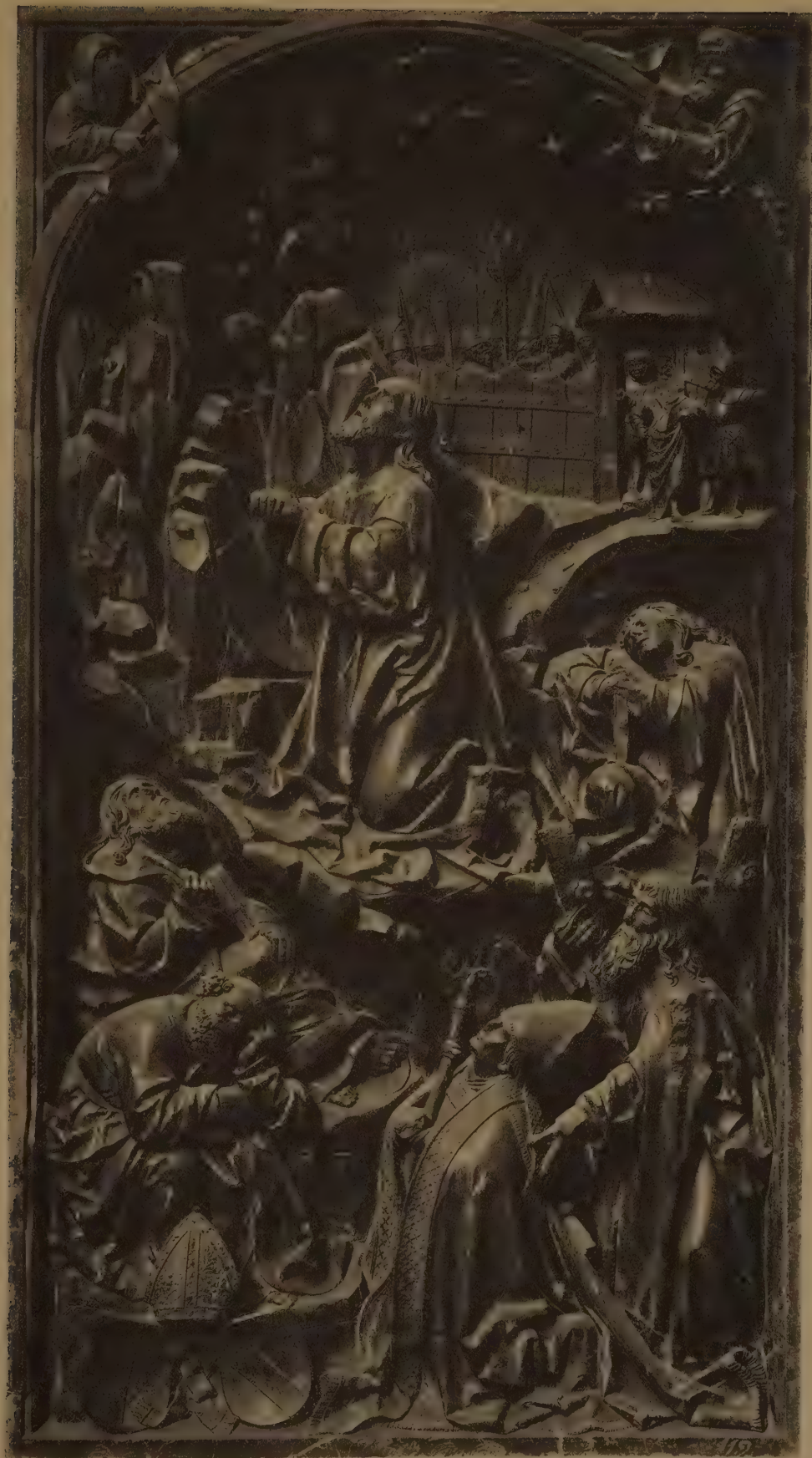
ADAM KRAFFT

Beweinung Christi. (Siebente Station.) Um 1505--1508.
Sandstein, H. 1,22, Br. 1,70. Nürnberg, Germanisches
Museum. Phot. des Museums.



HANS BEIERLEIN

Grabmal des Bischofs Heinrich von Lichtenau. Zwischen
1505 und 1508. Rotmarmor. Augsburg, Dom.



GREGOR ERHART

Schutzmantelmadonna. Zu Füßen der Maria Kaiser Maximilian, wahrscheinlich die Kaiserin, Wolfgang von Pollheim und seine Frau, ein Bürger und seine Frau. Gegen 1510. Holz mit alter Fassung. H. 1,95, Br. 1,50. Frauenstein, Oberösterreich. Phot. Dr. Gugenbauer, Linz.



GREGOR ERHART

Schutzmantelmadonna. Gegen 1510. Detailansicht.
Frauenstein. Phot. Dr. Gugenbauer, Linz.



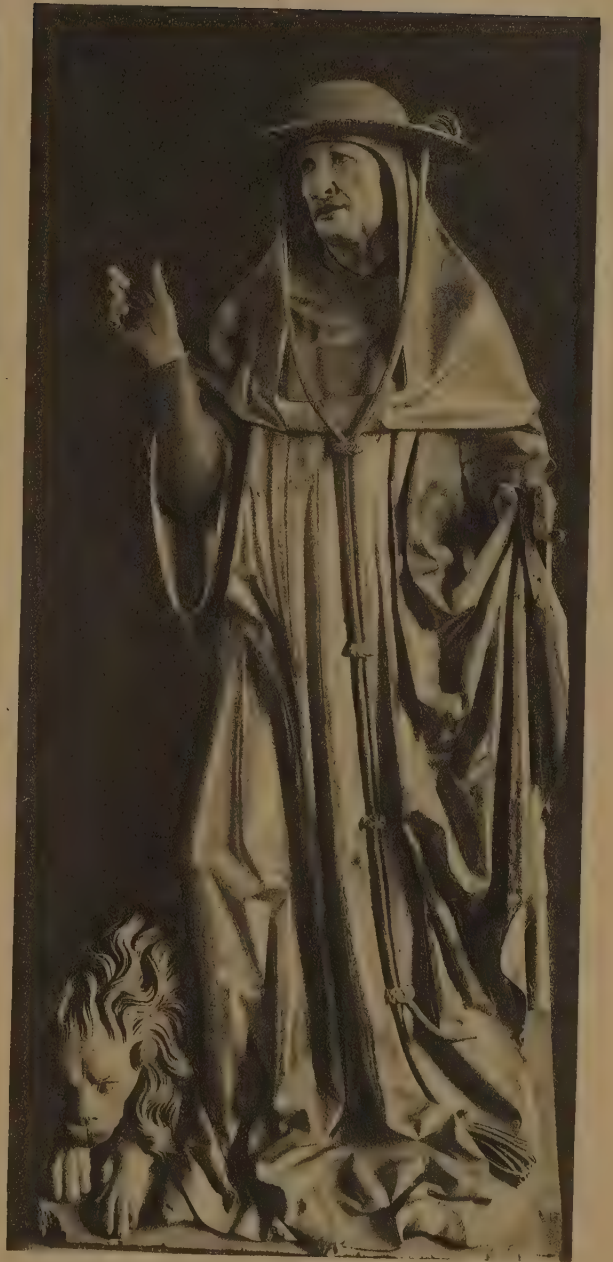
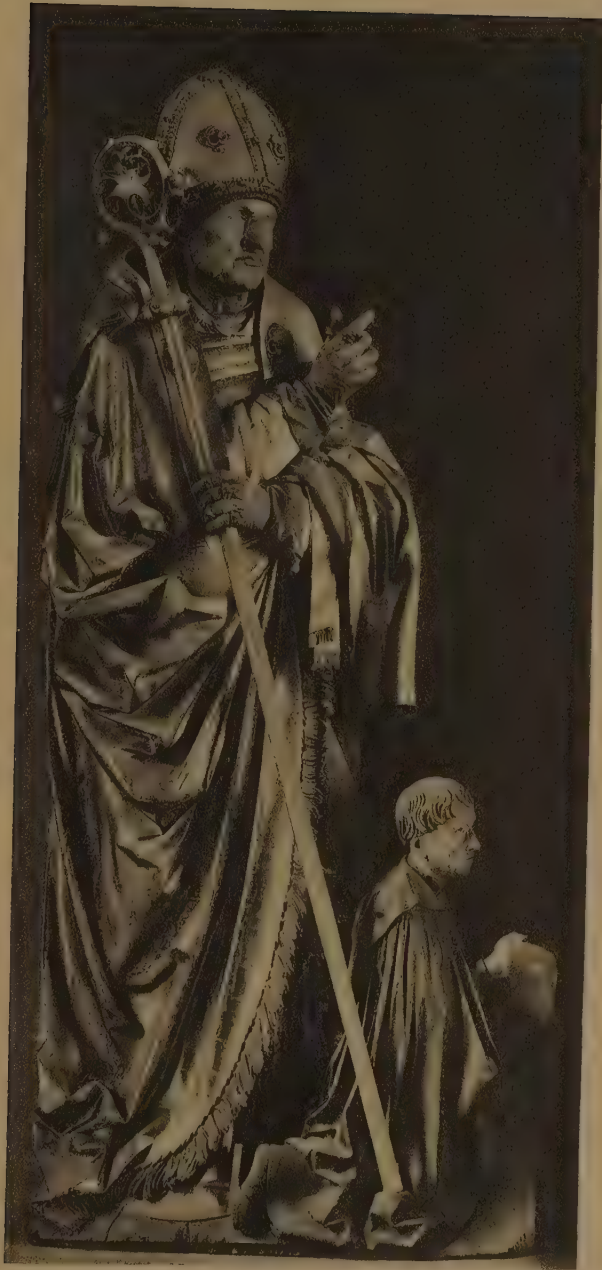
NIKOLAUS VON HAGENAU

Der heilige Antonius. Gegen 1510. Lindenholz, gefaßt. H. 1,65.
Mittelfigur des Isenheimer Altars. Kolmar, Museum Unter-
linden. Phot. F. Bruckmann A.-G., München.



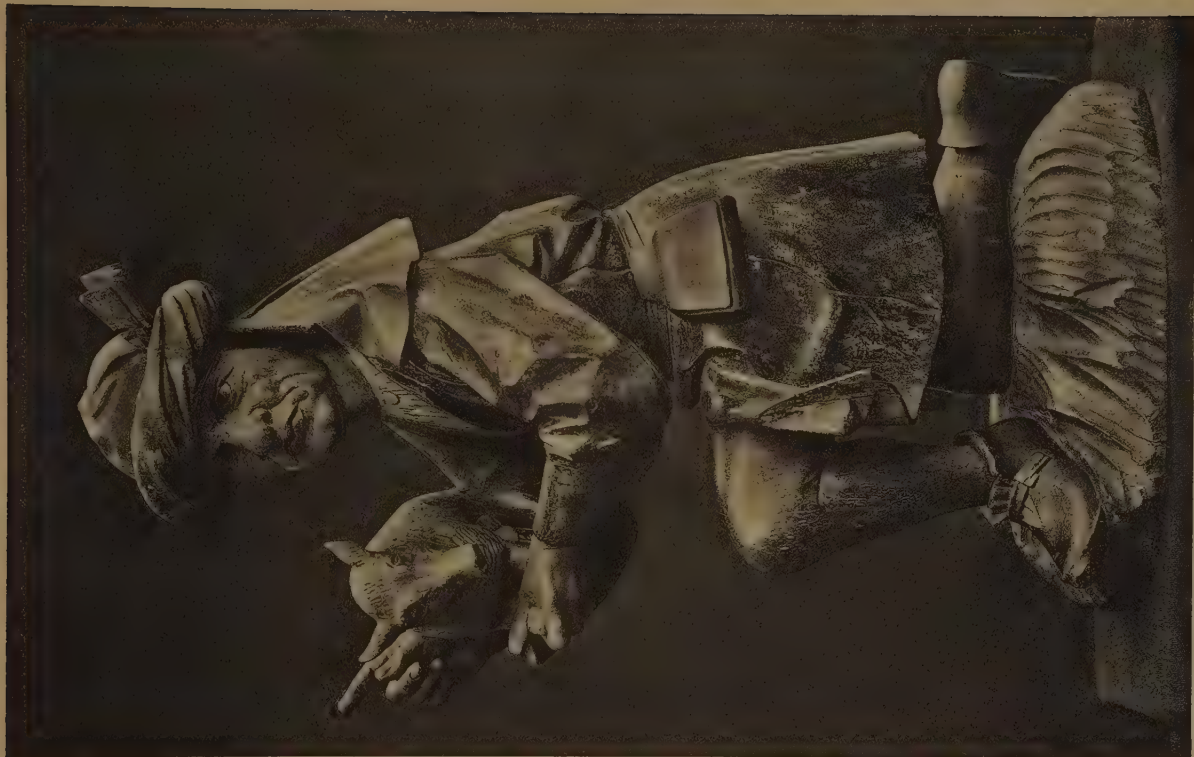
NIKOLAUS VON HAGENAU

Die heiligen Augustinus und Hieronymus. Zu Füßen des Augustinus der Praeceptor Jean d'Orliac. Gegen 1510. Lindenholz, gefaßt. H. 1,62 und 1,60. Seitenfiguren im Schrein des Isenheimer Altars. Kolmar, Museum Unterlinden. Phot. F. Bruckmann A.-G., München.



NIKOLAUS VON HAGENAU

Bauer mit Hahn und Bauer mit Schwein. Um 1510. Lindenholz, gefaßt. Höhe 0,64 und 0,66. Ursprünglich im Schrein des Isenheimer Altares. Sammlung Julius Böhler, München.



MEISTER VON RABENDEN

Christus am Ölberg. Um 1510. Linde, mit alter Fassung. H. 1,10.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Phot. des Museums.



BENEDIKT DREYER

Der heilige Antonius. Um 1510. Figur am Lettner
der Marienkirche in Lübeck. Eichenholz. H. etwa
1,50. Phot. Kunstgesch. Seminar, Marburg.



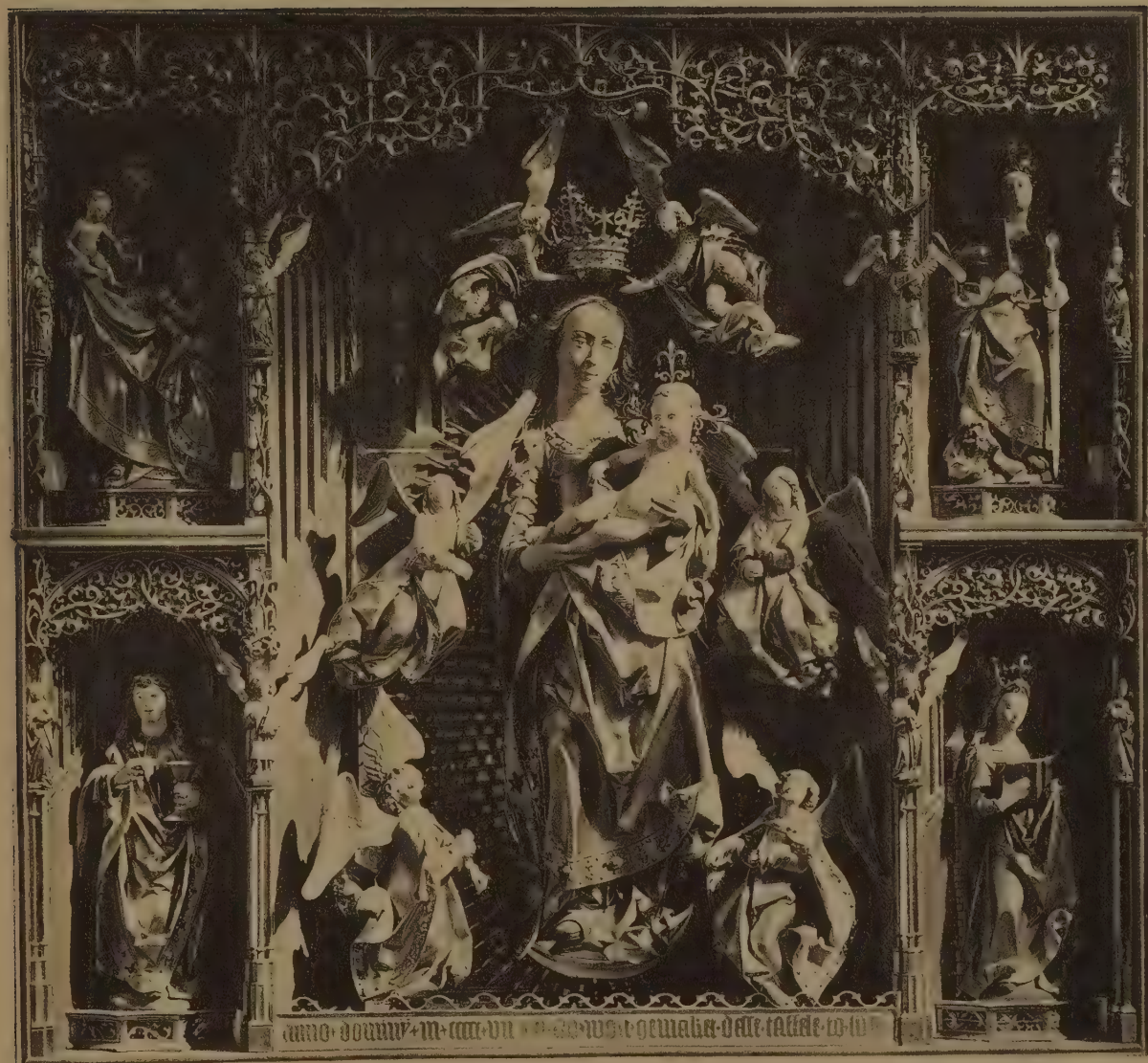
BENEDIKT DREYER

Der heilige Michael. Um 1510—15. Figur am Lettner
der Marienkirche in Lübeck. Eichenholz. H. etwa
1,50. Phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.



LÜBECKER MEISTER

Schrein des Hochaltars der Maria-Magdalenenkirche zu Prenzlau.
Datiert 1512. Holz, gefaßt. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.



ANTON PILGRAM

Selbstbildnis am Orgelfuß von St. Stefan in Wien.
1513. Stein, gefaßt, lebensgroß. Phot. I. Kunst-
historisches Institut der Universität Wien.



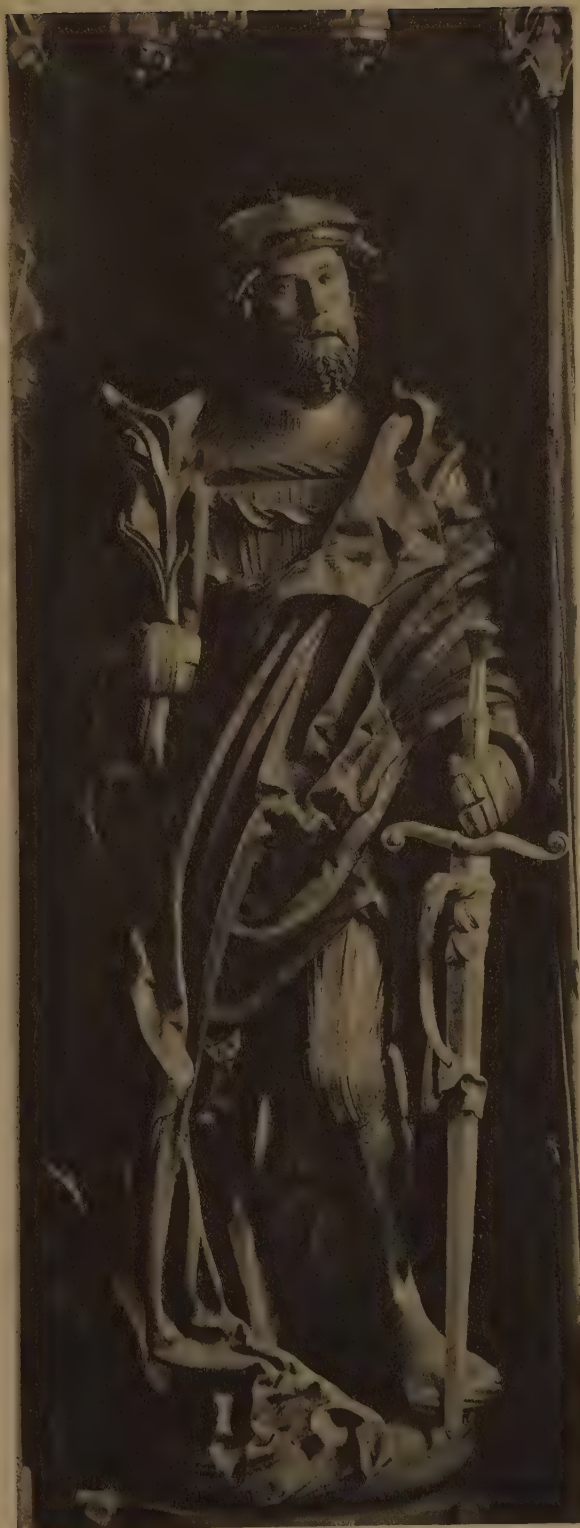
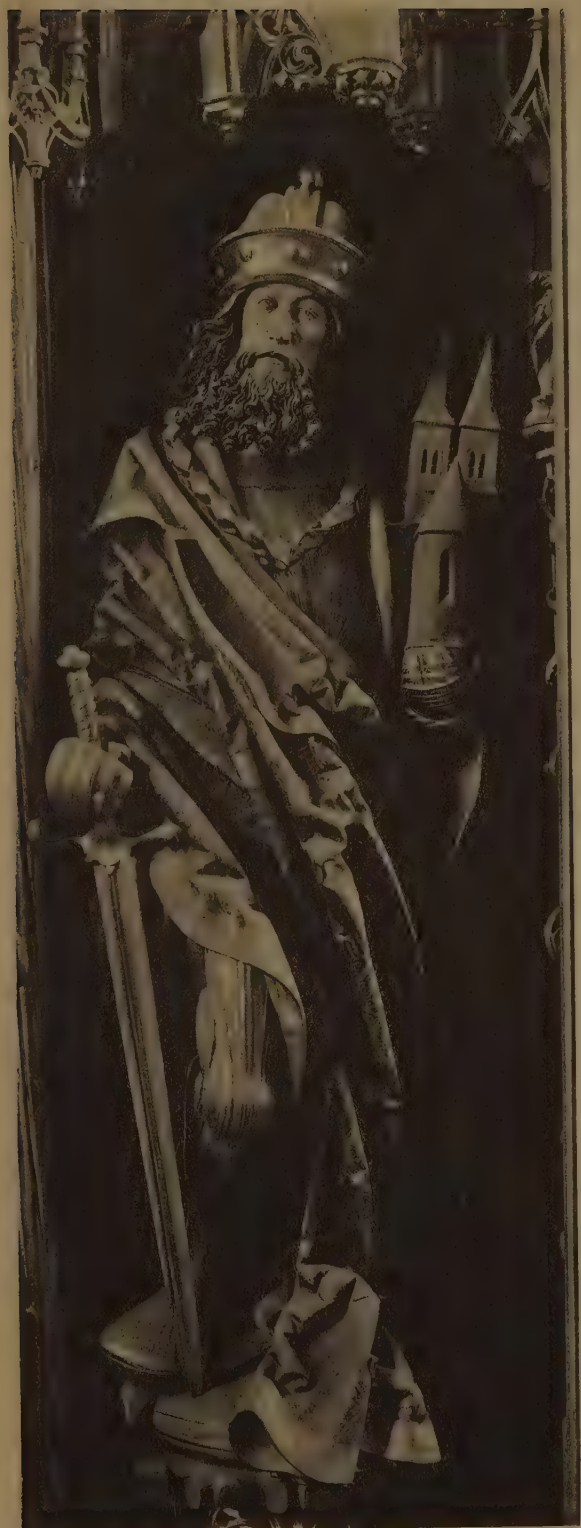
HANS LEINBERGER

Maria mit Kind. Mittelfigur im Hochaltar des Münsters
in Moosburg. 1513. Holz, gefaßt. Überlebensgroß.
Phot. August Reusch, München.



HANS LEINBERGER

Der heilige Heinrich und der heilige Kastulus. Seitenfiguren
im Schrein des Moosburger Altars. 1513. Holz, gefaßt, über-
lebensgroß. Phot. August Reusch, München.



HANS LEINBERGER

Der heilige Johannes Evangelist. Seitenfigur am Hochaltar des Münsters in Moosburg. 1513. Holz, gefaßt. Lebensgroß. Phot. August Reusch, München.



MATTHÄUS KRENISS

Heilige Anna Selbdritt. 1513. Holzrelief, gefaßt. H. etwa 1,50.
Kloster Gnadenal zu Ingolstadt. Aufnahme des Verfassers.



MEISTER DER MINDELHEIMER SIPPE

Die heilige Sippe. Um 1510 – 15. Holz, gefaßt. Die Figuren etwa halblebensgroß. Mindelheim, Liebfrauenkapelle.



PETER VISCHER DER ÄLTERE

König Artus. 1513. Bronzestatue am Grabmal Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck. Überlebensgroß. Phot. F. Bruckmann A.-G., München.



PETER VISCHER DER ÄLTERE

Dietrich von Bern. 1513. Bronzestatue am Grabmal
Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck.
Überlebensgroß. Phot. F. Bruckmann A.-G., München.



HANS BACKOFFEN

Grabdenkmal des Erzbischofs Uriel von Gemmingen († 1514). Mainz, Dom. Sandstein.
Phot. Hessisches Denkmalarchiv, Darmstadt.



LOY HERING

Denkmal des hl. Willibald im Dom zu Eichstätt. 1514.
Kalkstein, überlebensgroß. Umrahmung Rokoko. 1745.
Phot. Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, München.



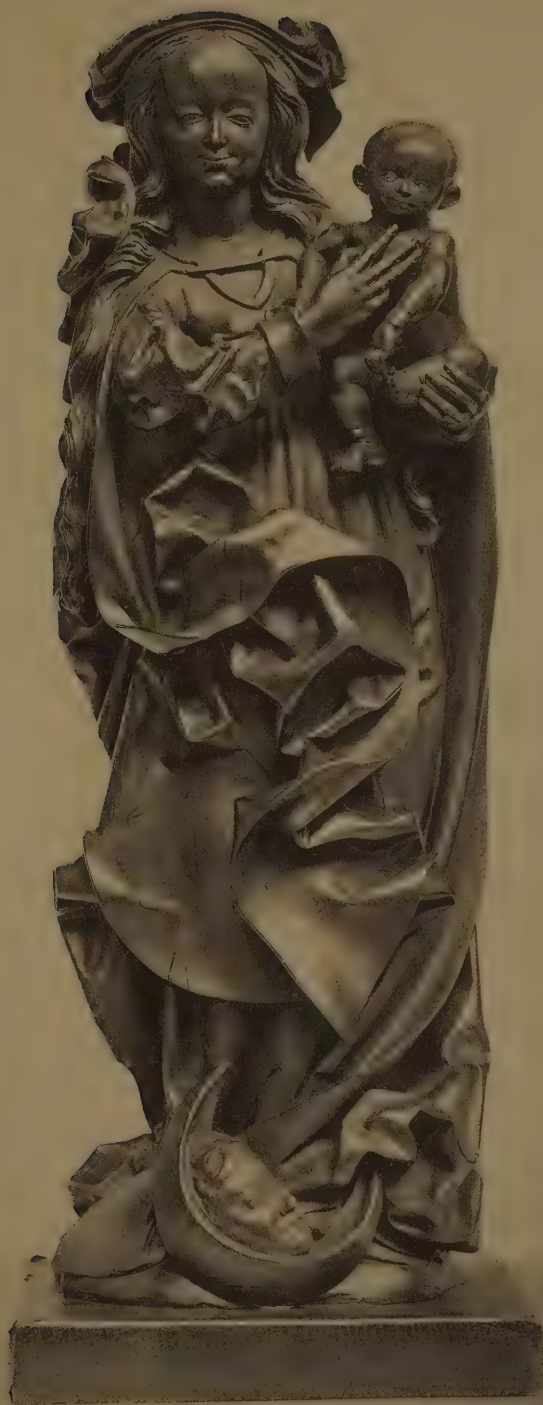
MARTIN SCHAFFNER

Heilige Sippe. Um 1515. Holz, gefaßt, etwas unterlebensgroß. Mittelstück eines Dreiflügelaltars. London, Victoria and Albert Museum.



VEIT STOSS

Maria mit Kind. Um 1515. Buchsbaumstatuette.
H. 0,21. London, Victoria and Albert Museum.



LOY HERING

Kruzifix im Mortuarium des Eichstätter Domes. Um 1515. Stein.
Lebensgroß. Phot. Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, München.



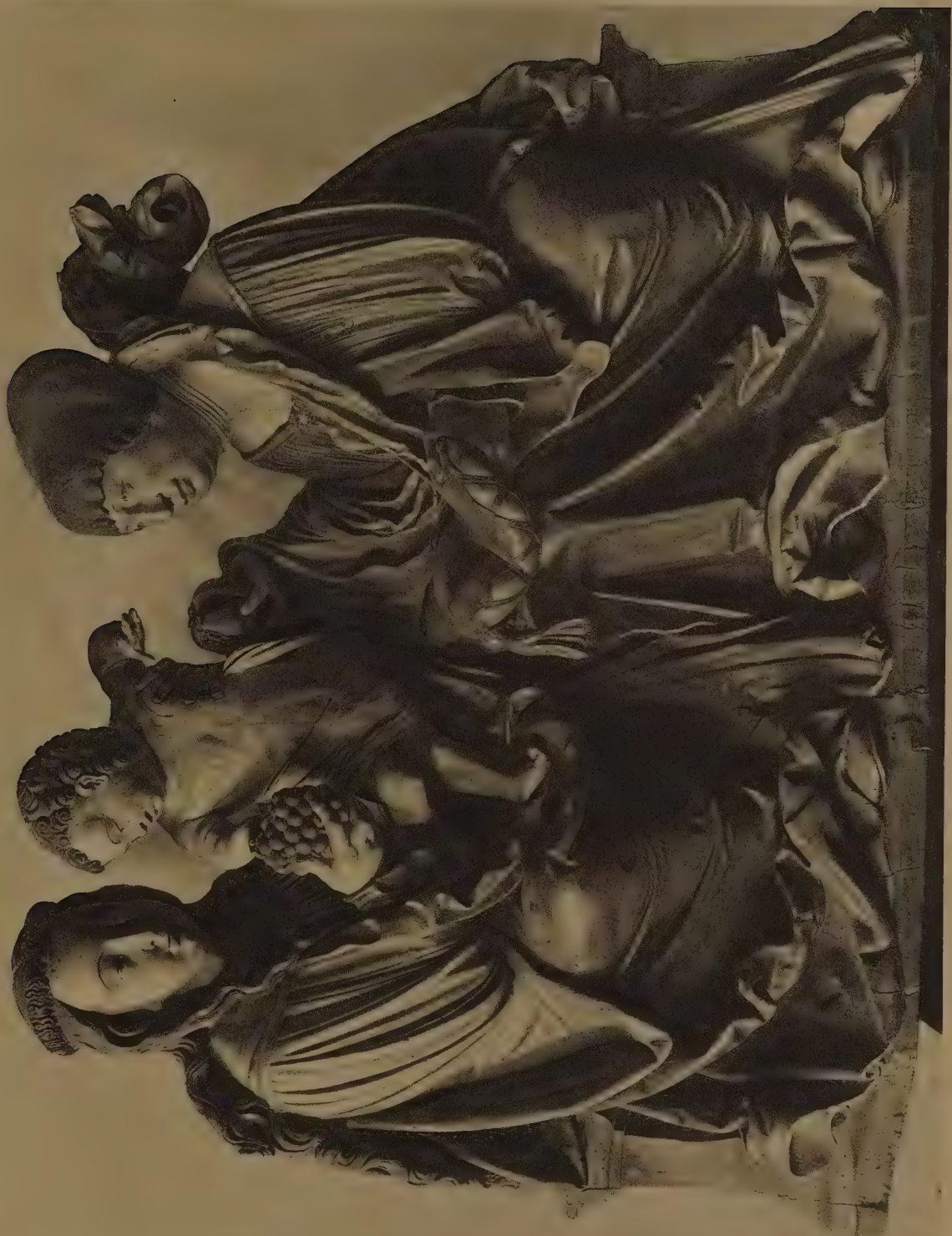
ANTON PILGRAM

Der heilige Augustinus. Relief an der Kanzel
von St. Stefan in Wien. 1515. Stein. Lebensgroß.
Phot. I. Kunsthistor. Institut der Universität Wien.



RHEINFRÄNKISCHER MEISTER

Heilige Anna Selbdritt. Um 1515. Holz, gefaßt. Br. 0,85.
Wilgefortiskapelle bei Hörstein (Unterfranken). Phot.
Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, München.



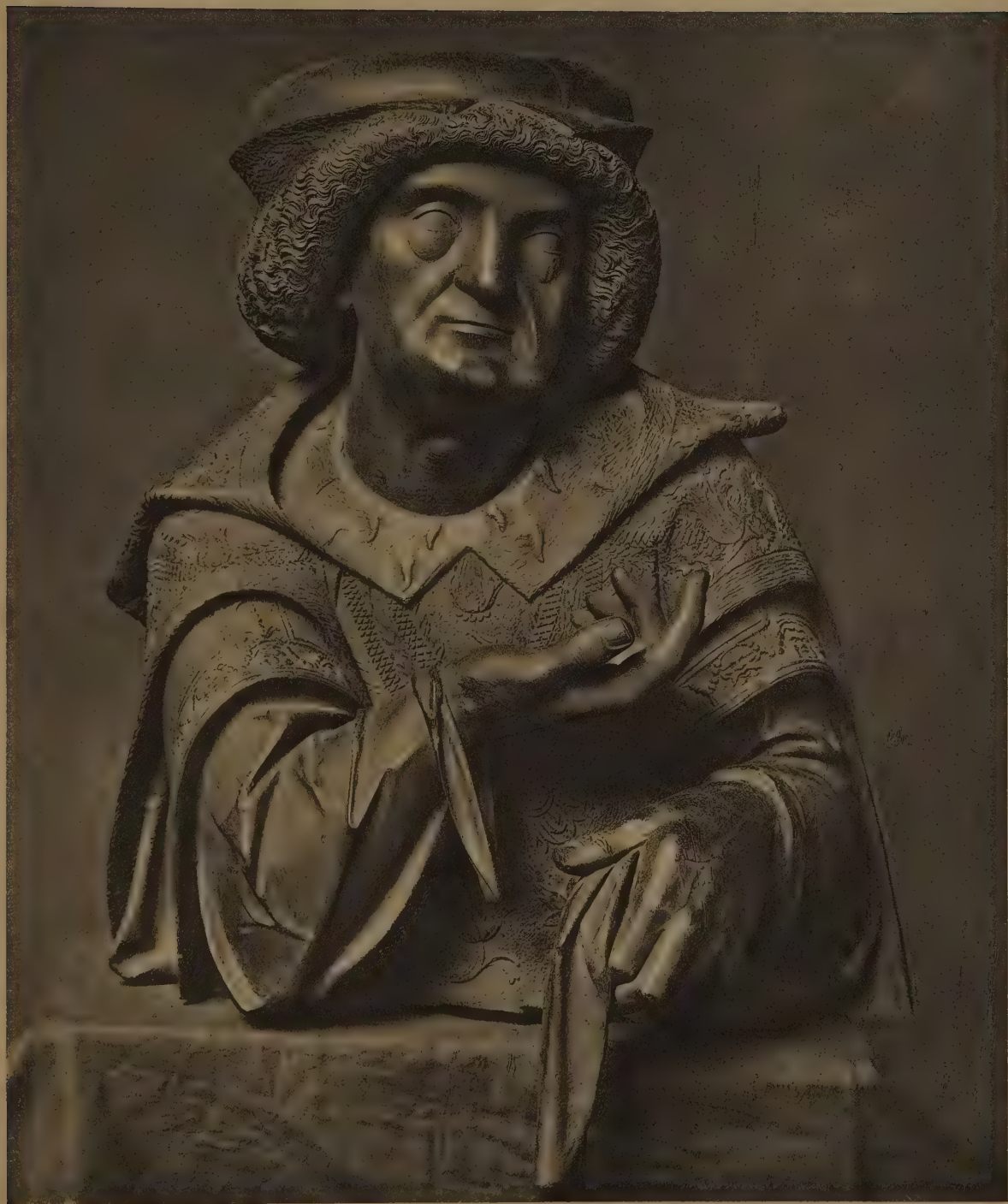
WIENER MEISTER

Die Dreifaltigkeit. Ton, gestrichen. Sog. Töpferaltar, früher in St. Stephan, Wien. Um 1515. Baden bei Wien, Pfarrkirche zur hl. Helena. Phot. Österr. Bundeslichtbildstelle, Wien.



ADOLF DAUCHER

Büste vom Chorgestühl der Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg. Um 1515. Birnholz. H. 0,58. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.



Kreis des STEFAN ROTTALER

Heiliger Florian. Aus Landshut. Um 1520. Holz,
gefaßt. H. 0,92. München, Sammlung Julius Böhler.



VEIT STOSS

Der englische Gruß. 1517—19. Holz, gefaßt, überlebensgroß. Nürnberg, St. Lorenz.



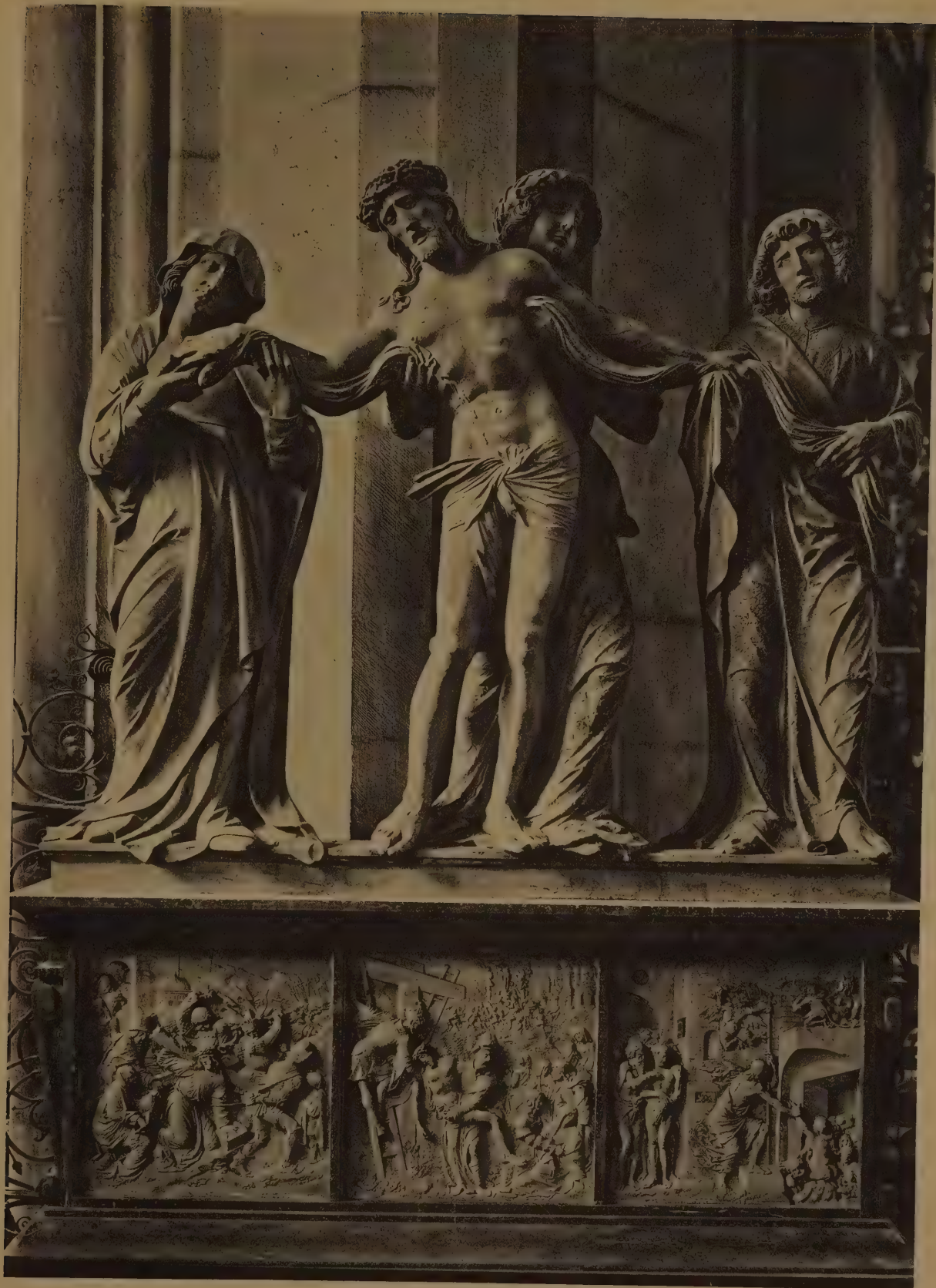
PETER VISCHER DER ÄLTERE UND SÖHNE

Das Sebaldusgrab. Ausführung begonnen 1508, aufgestellt 1519.
Bronzeguß. Nürnberg, St. Sebald. Phot. Ferdinand Schmidt, Nürnberg.



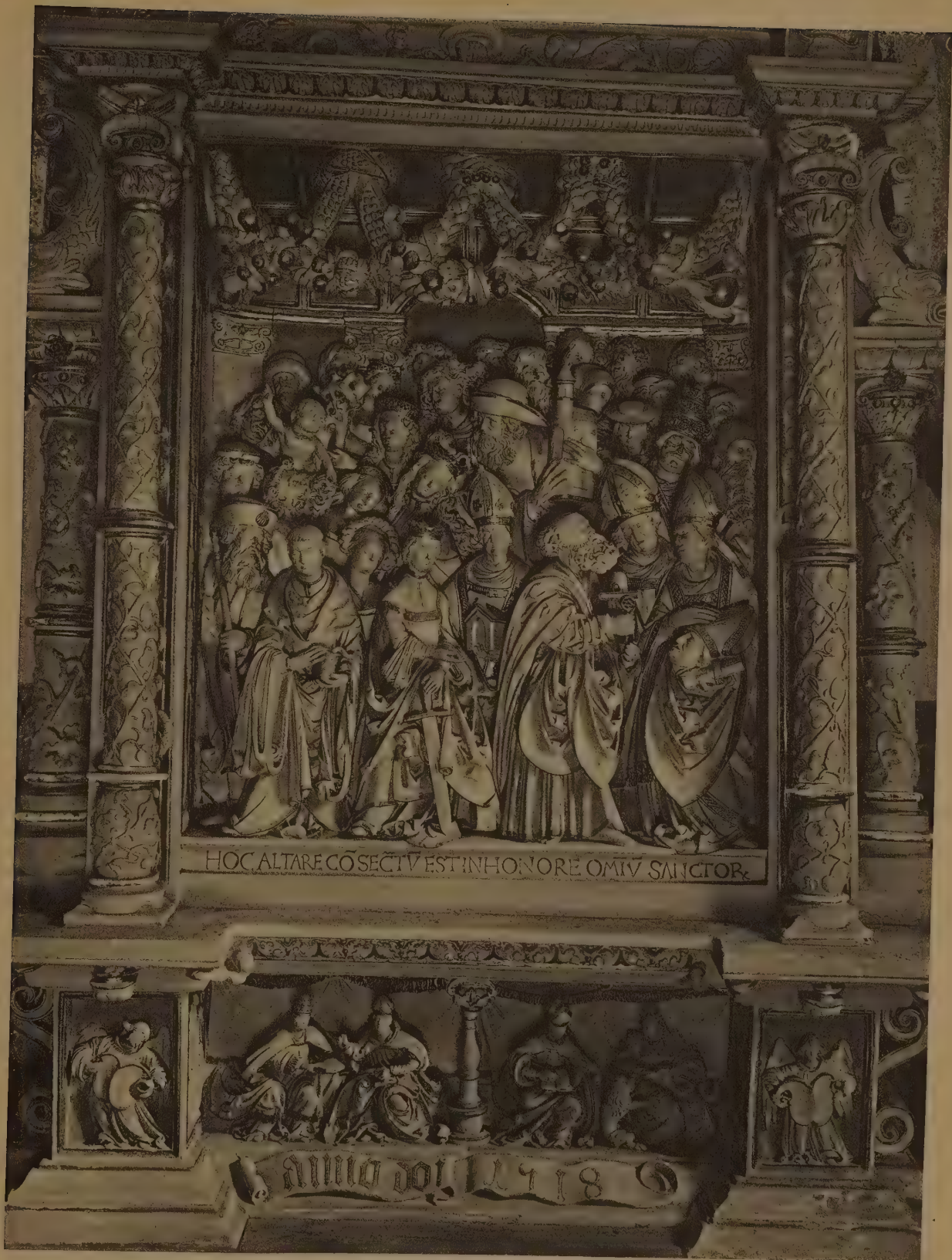
ADOLF DAUCHER

Beweinung Christi. Um 1518. Kalkstein. Höhe der Gruppe 1,50. Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg.



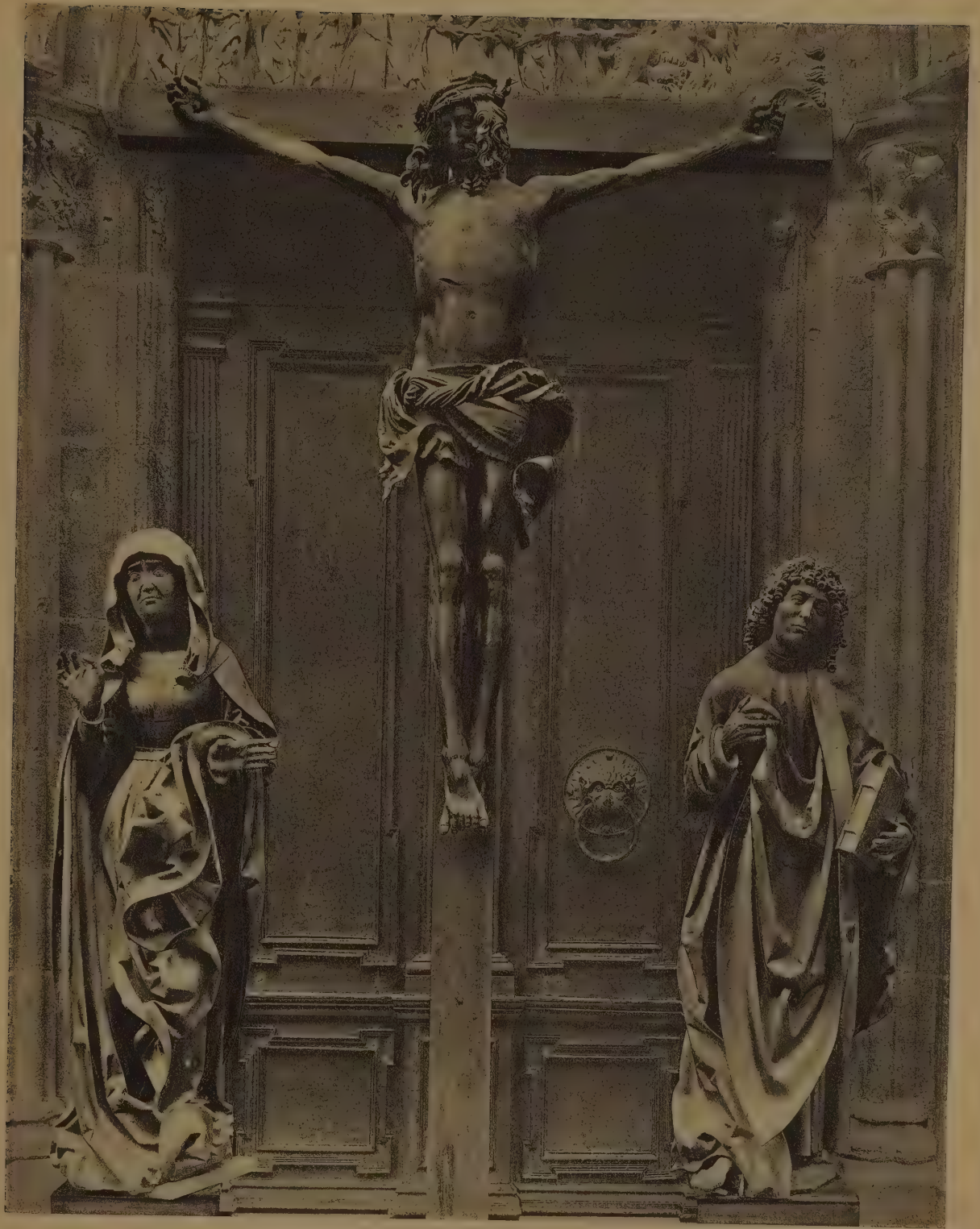
OBERÖSTERREICHISCHER MEISTER

Allerheiligen. 1518. Ausschnitt aus dem Altar der Herzogl. Württembergischen Kapelle an der Pfarrkirche zu Altmünster, Oberösterreich. Stein, getönt. Phot. Österr. Bundeslichtbildstelle, Wien.



VEIT STOSS

Kruzifix des Nikolaus Wickel (1520) mit Maria und Johannes (um 1505–10). Holz, lebensgroß. Nürnberg, St. Sebalduskirche. Phot. Ferdinand Schmidt, Nürnberg.



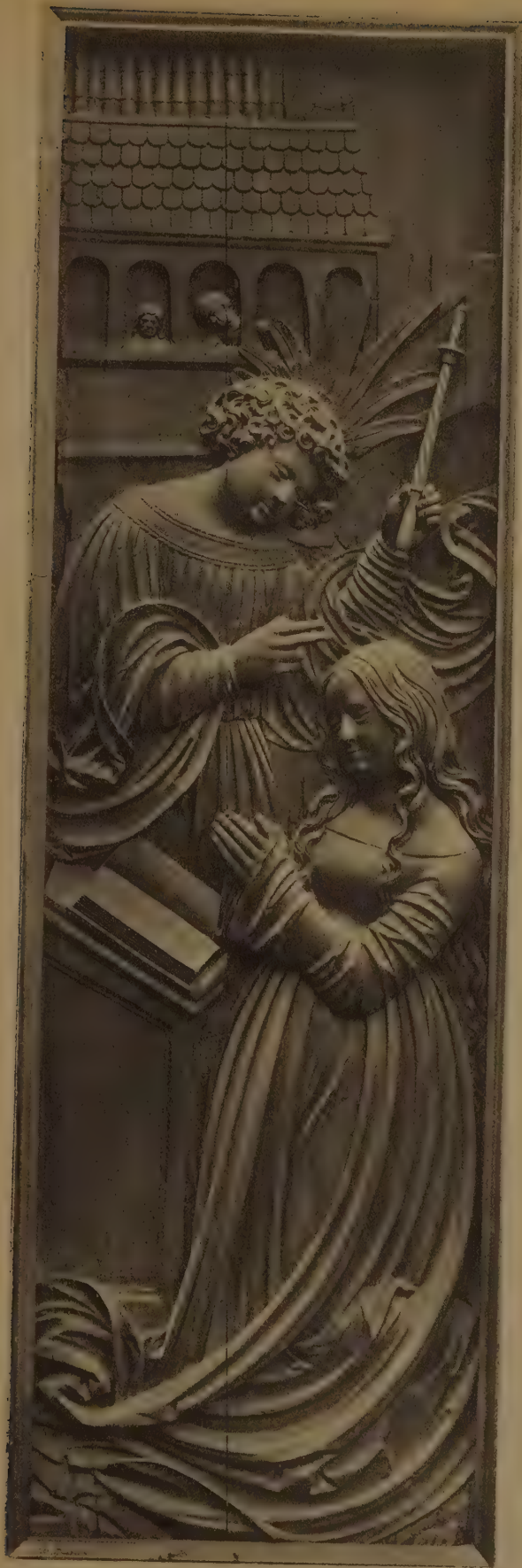
TILMANN RIEMENSCHNEIDER

Grabdenkmal des Bischofs Lorenz von Bibra († 1519).
Entstanden zwischen 1519–22. Rotmarmor und Sand-
stein, teilgefaßt. H. (der Bischofsfigur) etwa 2,00.
Würzburg, Dom. Phot. Konrad Gundermann, Würzburg.



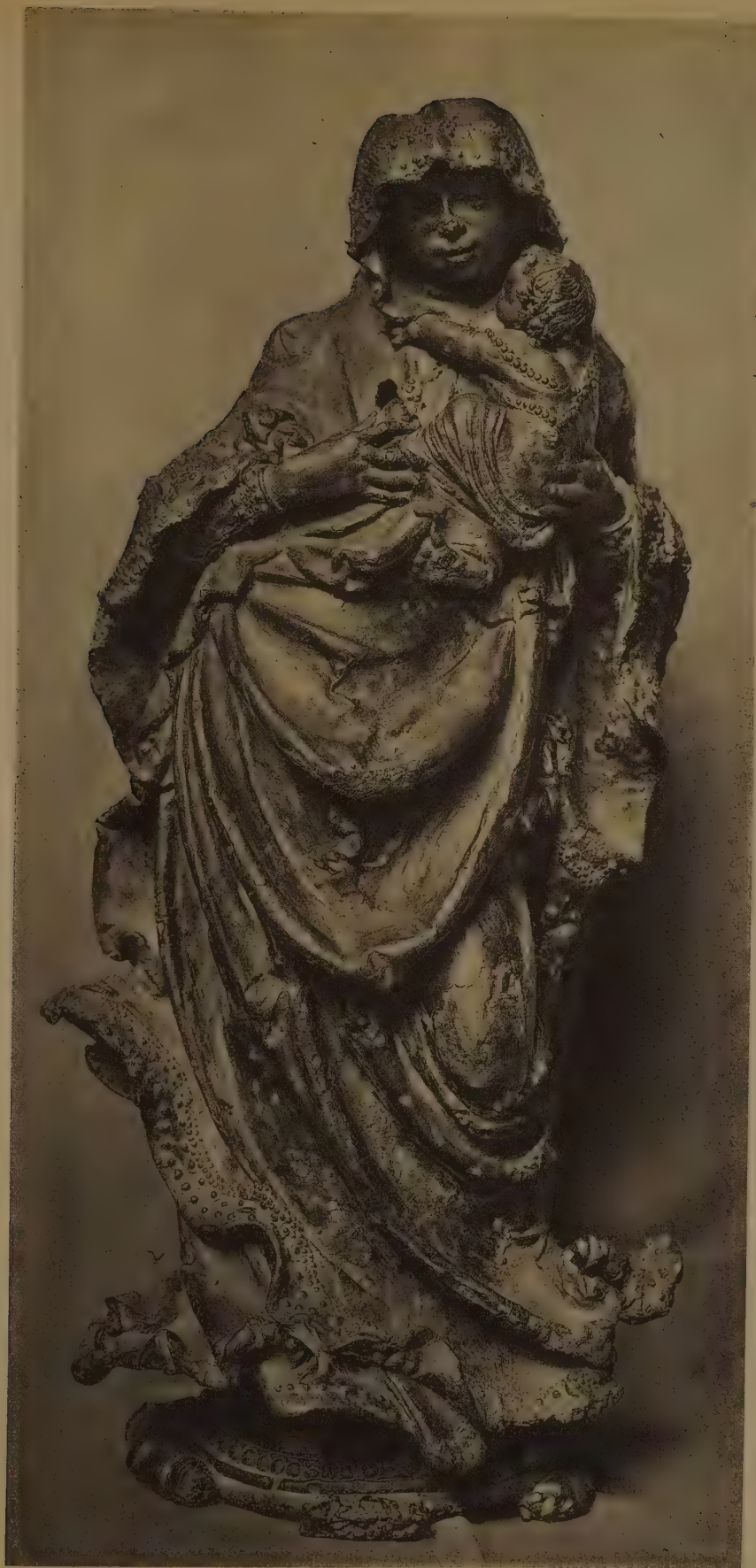
MEISTER VON OTTOBEUREN

Verkündigung und Geburt Christi. Um 1520. Holzreliefs, neu gefaßt. Ottobeuren, Klostermuseum.



HANS LEINBERGER

Maria mit Kind. Um 1520. Bronzestatue.
H. 0,46. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.



CLAUS BERG

Lignum vitae. Schrein des Altars der St. Canut-Kirche in Odense (Dänemark). Etwa 1522. Holz, gefaßt. H. mit Predella 5,00.



CLAUS BERG

König Hans von Dänemark, König Christian II., sein Sohn Franz und Hans, Sohn Christians II. Unterlebensgroße Stifterfiguren in der Predella des Altars in Odense.



CLAUS BERG

Königin Christine von Dänemark als Witwe, Königin Isabella, Gemahlin Christians II., und Elisabeth, die Tochter der Königin Christine, die spätere Kurfürstin von Brandenburg. Unterlebensgroße Stifterfiguren in der Predella des Altars in Odense.



MEISTER DER MINDELHEIMER SIPPE

Der hl. Zosimus und die hl. Barbara. Um 1520. Holz, gefaßt. Höhe 1,76 m.
Nürnberg, Germanisches Museum. Phot. Christof Müller, Nürnberg.



MEISTER DER MINDELHEIMER SIPPE

St. Gereon und Katharina. Um 1520. Holz, gefaßt. Höhe 1,57.
Nürnberg, Germanisches Museum. Phot. Christof Müller, Nürnberg.



JÖRG LEDERER

Maria mit Engeln. Um 1520. Holz, gefaßt. Teilstück des
Altärchens mit der Krönung Mariä im Kaiser-Friedrich-
Museum, Berlin. Phot. des Museums.



KONRAD MEIT VON WORMS

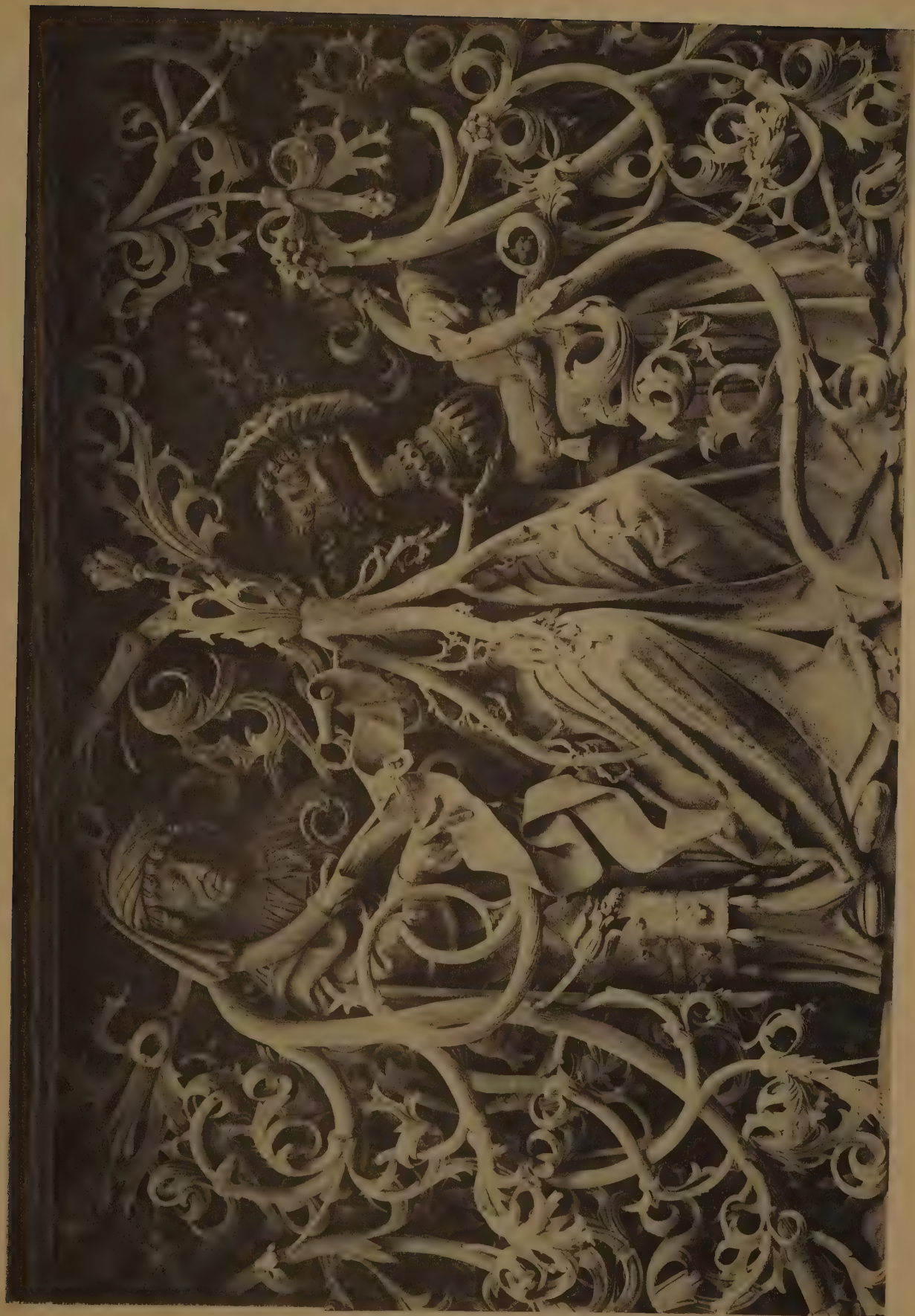
Judith mit dem Haupt des Holofernes. Um 1515.
Alabasterstatuette. H. 0,29, teilgefaßt. München,
Bayer. Nationalmuseum. Phot. des Museums.



CONRAT MEYER VON WORMS

HEINRICH DOUVERMANN

Wurzel Jesse. (Ausschnitt.) 1521. Eiche. Vom
Altar der sieben Schmerzen Mariä. Kalkar, St.
Nikolaus. Phot. Kunstgesch. Seminar, Marburg.



OBERRHEINISCHER MEISTER

Maria mit Kind. 1522. Holz. H. 1,30. Mittelfigur
des ehem. Hochaltars der Pfarrkirche Donaues-
chingen. Phot. Museum Donaueschingen.



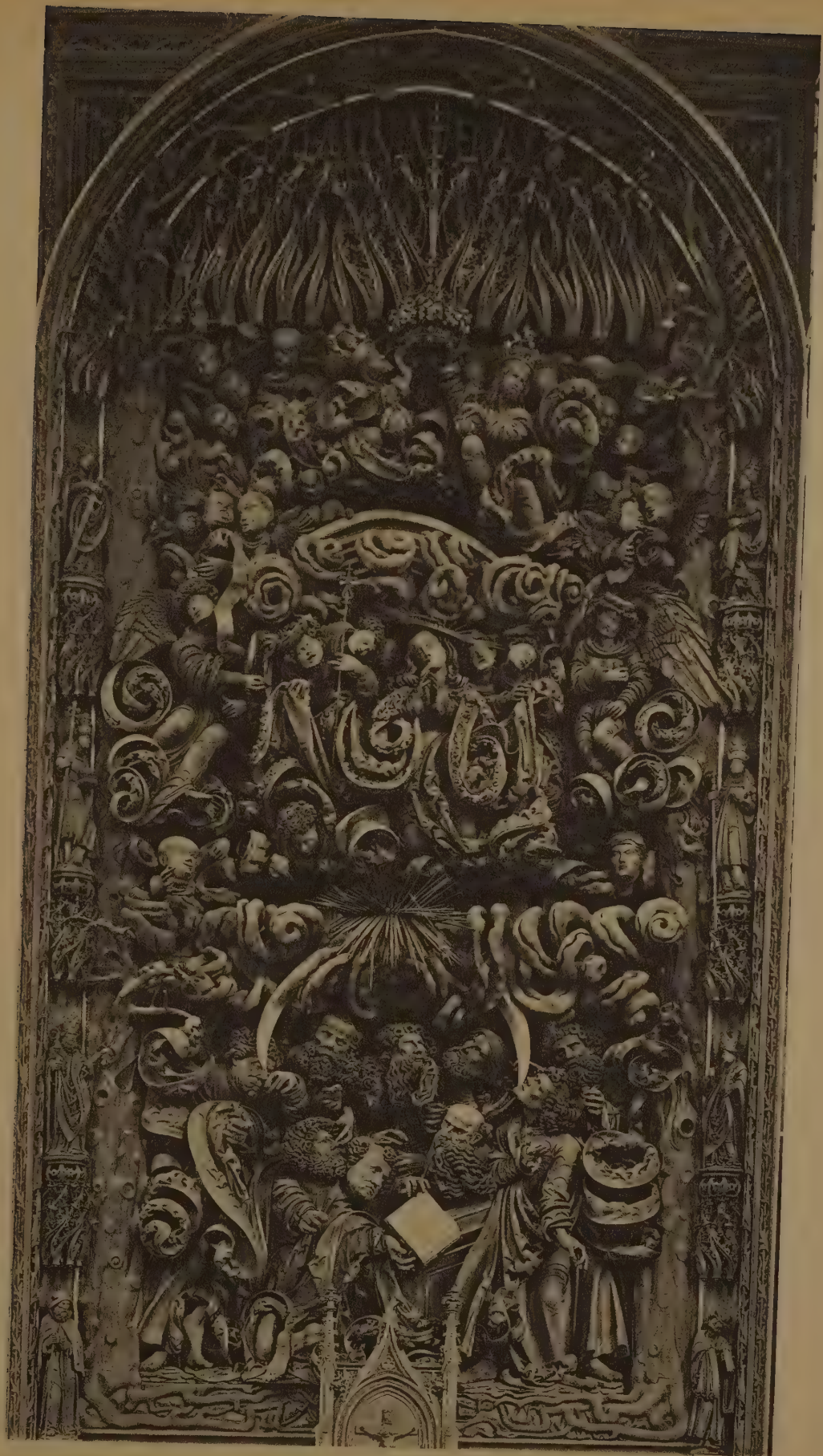
VEIT STOSS

Geburt Christi. Schrein des früheren Hochaltares der Nürnberger Karmeliterkirche. Signiert und datiert 1523. Bamberg, Obere Pfarrkirche. Phot. Karl Ernst Osthaus-Archiv, München.



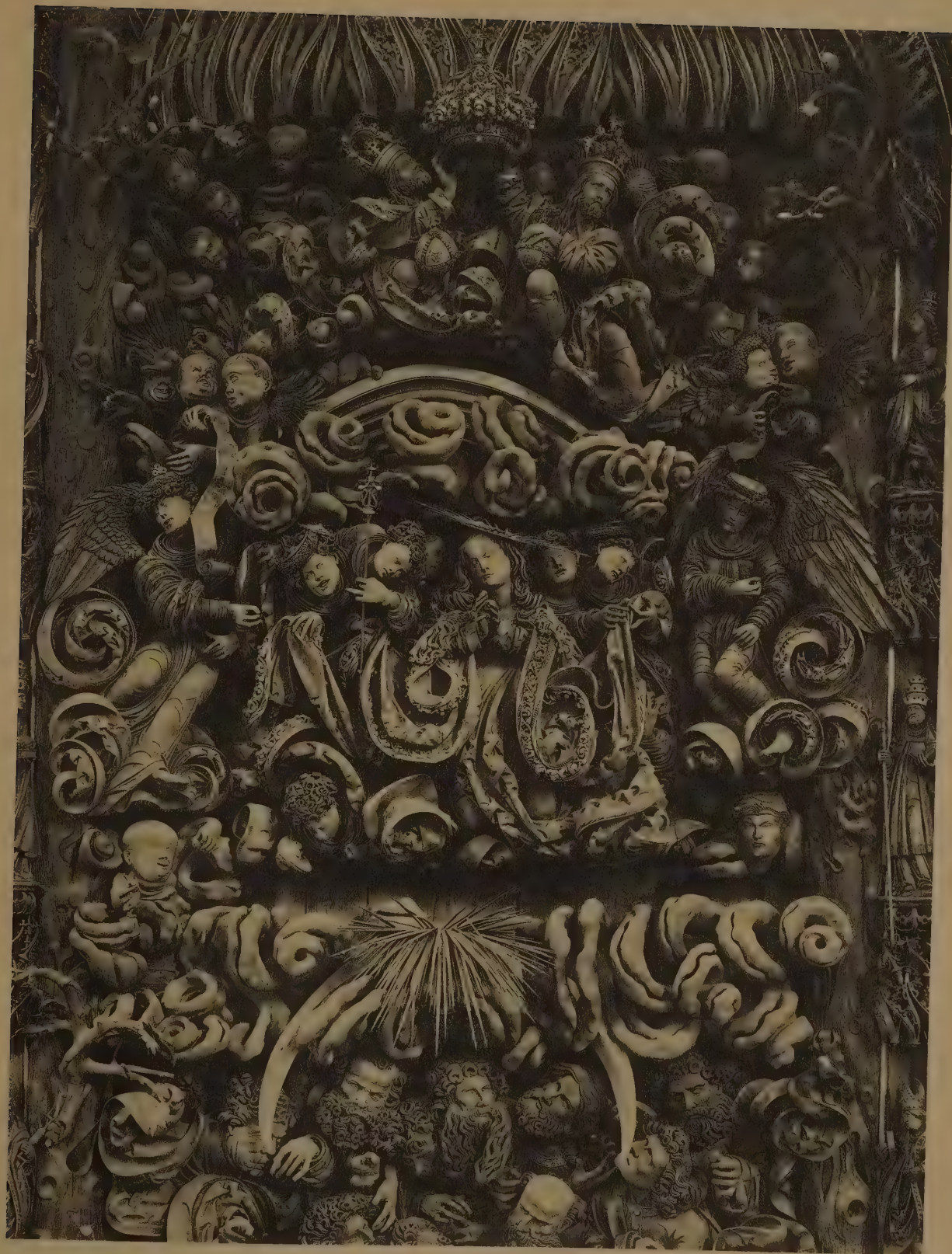
ANDREAS MORGENSTERN

Mariä Himmelfahrt. Schrein des ehem. Hochaltars in Zwettel, jetzt Adamsthal (Adamov) in Mähren. Beg. 1516, voll. 1525. Die Figuren etwas unterlebensgroß. Aufnahme aus dem Archiv des Staatsdenkmalamts für Mähren und Schlesien, Brünn.



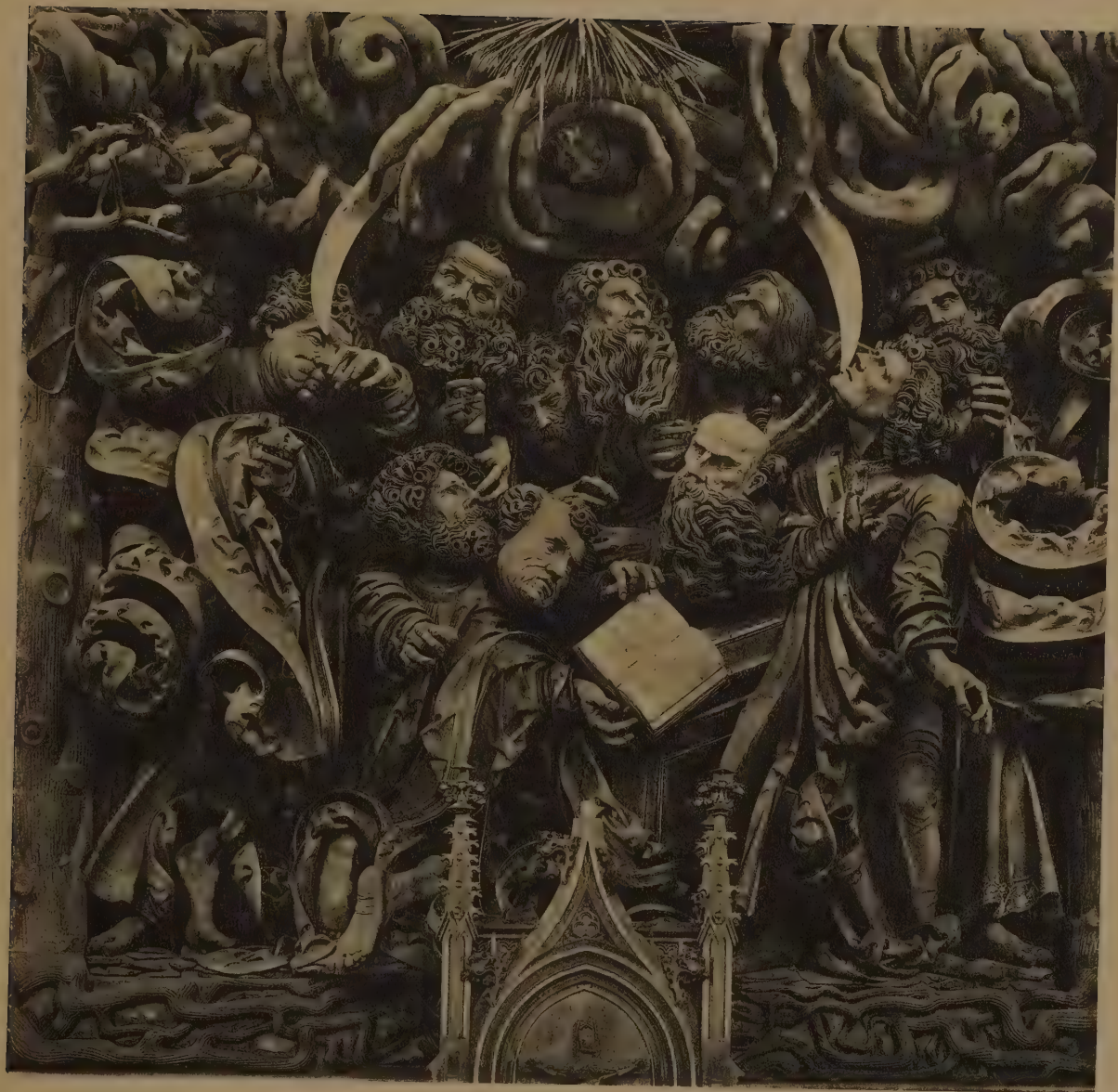
ANDREAS MORGENSTERN

Mariä Himmelfahrt. 1516--1525. Teilstück des Altares
in Adamsthal. Aufnahme aus dem Archiv des Staats-
denkmalamts für Mähren und Schlesien, Brünn.



ANDREAS MORGENSTERN

Die Apostel am Grabe. Teilstück des Altares in Adams-
thal. 1516-1525. Aufnahme aus dem Archiv des Staats-
denkmalamts für Mähren und Schlesien, Brünn.



SIXT VON STAUFEN

Muttergottes im Schutzmantel. 1522–24. Lindenholz. Höhe (der Maria) 1,27. Mittelschrein des Locherer-Altars im Münster zu Freiburg. Phot. Georg Rübcke, Freiburg i. B.



MEISTER VON OTTOBEUREN

Geburt Christi. Um 1520–25. Hochrelief, gefaßt, die
Figuren unterlebensgroß. Oberkammlach, Pfarrkirche.



HANS LEINBERGER

Maria mit dem Jesuskind. Um 1520–25. Holz,
gefaßt, überlebensgroß. Landshut, St. Martin.



HANS LEINBERGER

Maria mit dem Jesuskind. Teilaufnahme. Um 1520–25.
Holz, gefaßt, überlebensgroß. Landshut, St. Martin.



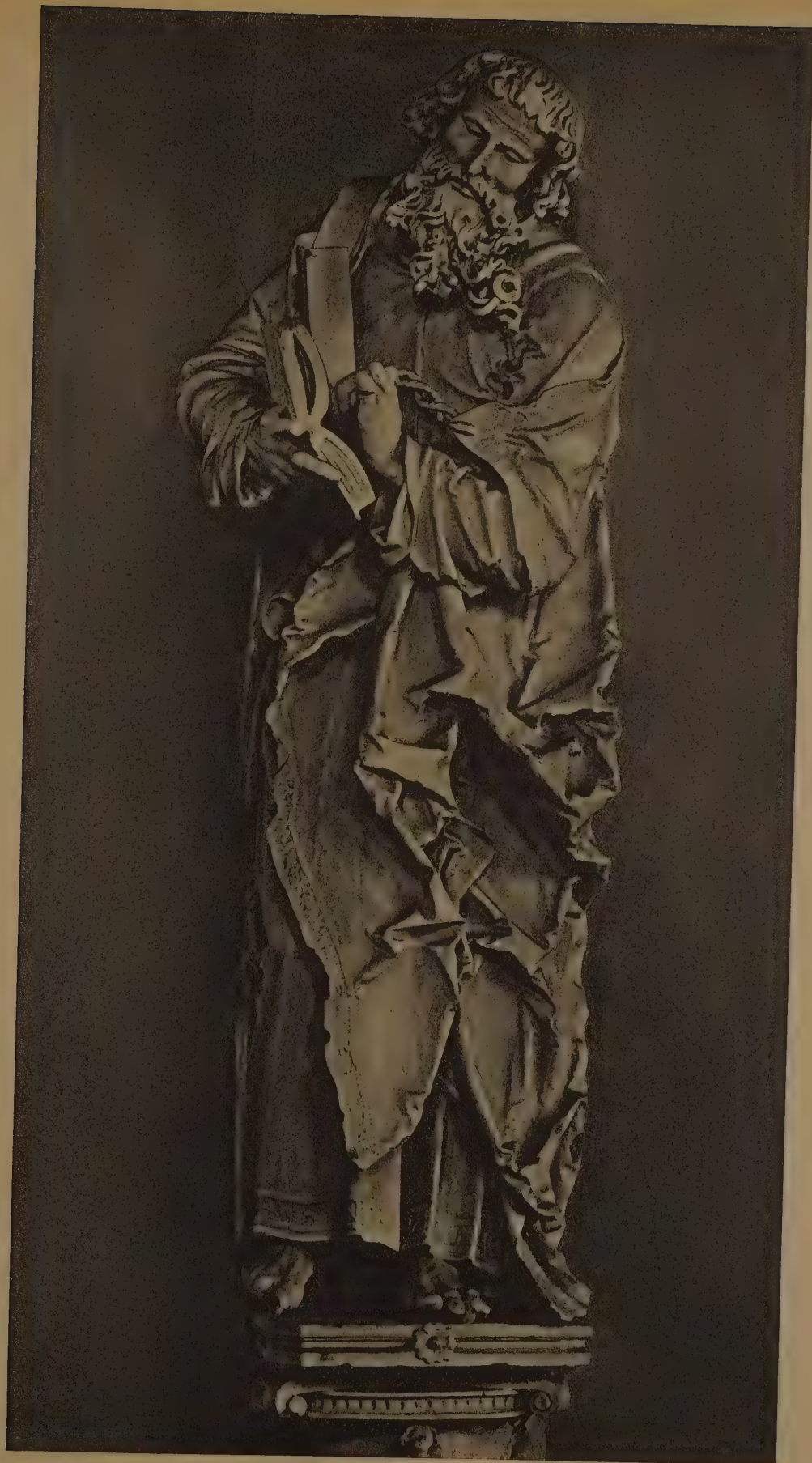
TIROLER MEISTER

Lukretia. Lüsterweibchen im Rathaus zu Sterzing.
Wahrscheinlich nach Entwurf des Jörg Kölderer.
Um 1524. Holz, gefaßt. Phot. Dr. Strohmayer, Wien.



SCHULE DES HANS BACKOFFEN

Der heilige Thomas. 1525. Tuff, überlebensgroß. Halle
a. S., Dom. Phot. Dr. Franz Stoedtner, Berlin.



HANS LEINBERGER

Christus in der Rast. Um 1525. Holz, gefaßt. H. 0,75.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Aufnahme des Verfassers.



TILMANN RIEMENSCHNEIDER

Beweinung Christi. 1526. Stein. H. 2,58, Br. 2,00. Maidbronn bei Würzburg, Phot. Konrad Gundermann, Würzburg.



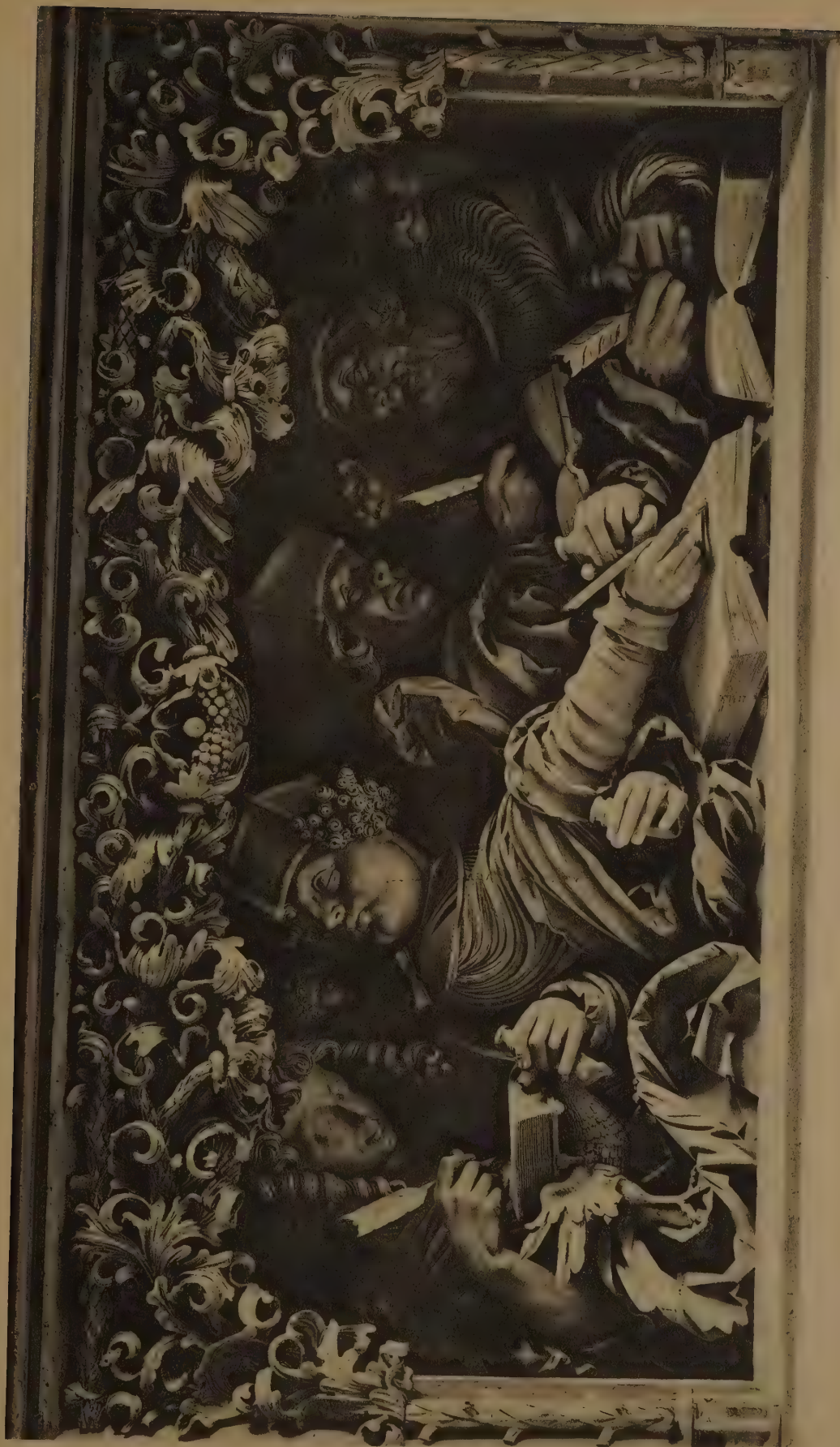
MEISTER H. L.

Krönung Mariä. 1526. Schrein des Hochaltars im
Münster zu Breisach. Phot. Wilhelm Kratt, Karlsruhe.



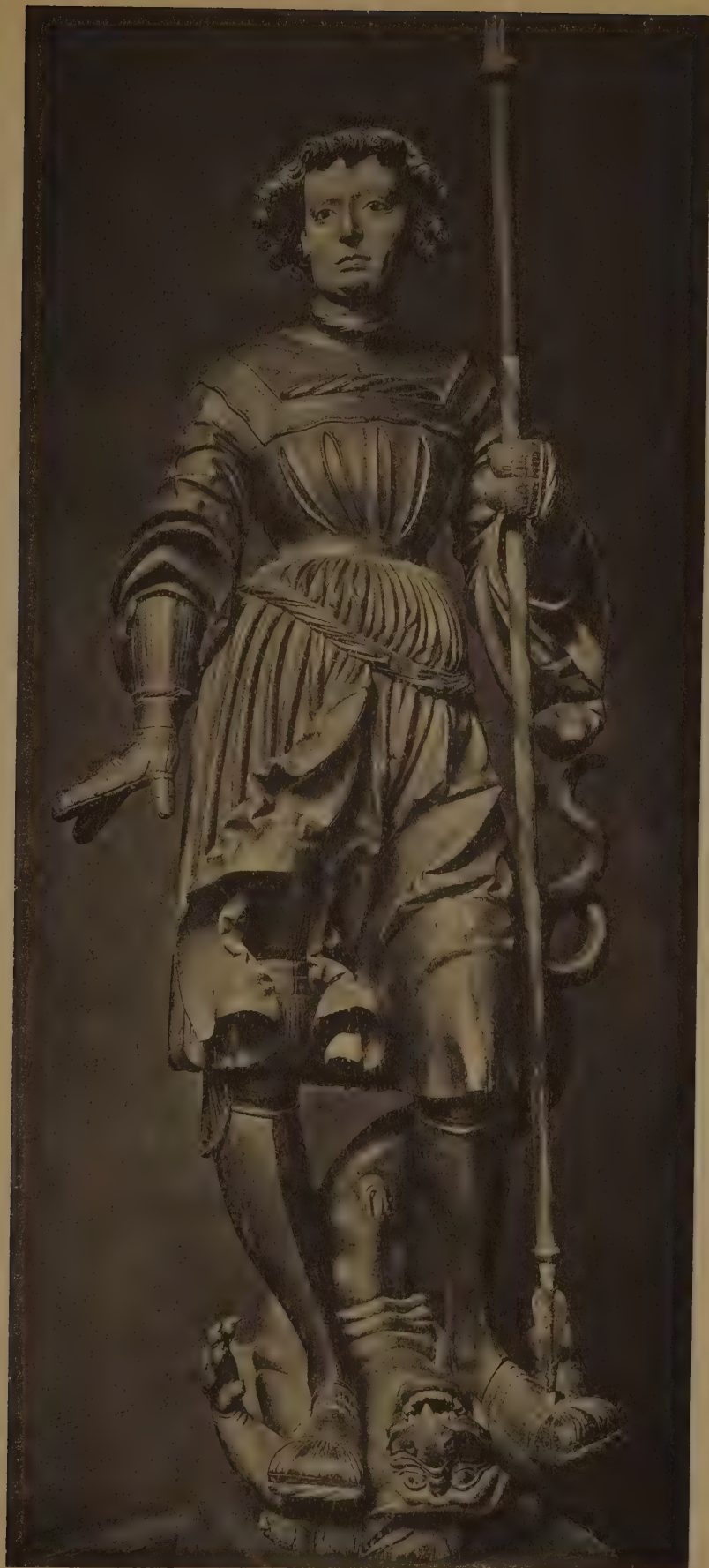
MEISTER H. L.

Die vier Evangelisten. 1526. Predella des Hochaltars im
Münster zu Breisach. Phot. Wilhelm Kratt, Karlsruhe.



DINGOLFINGER MEISTER

Der heilige Georg. Um 1525. Holz, gefaßt. Höhe 1,54 m. Berlin,
Kaiser-Friedrich-Museum. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.



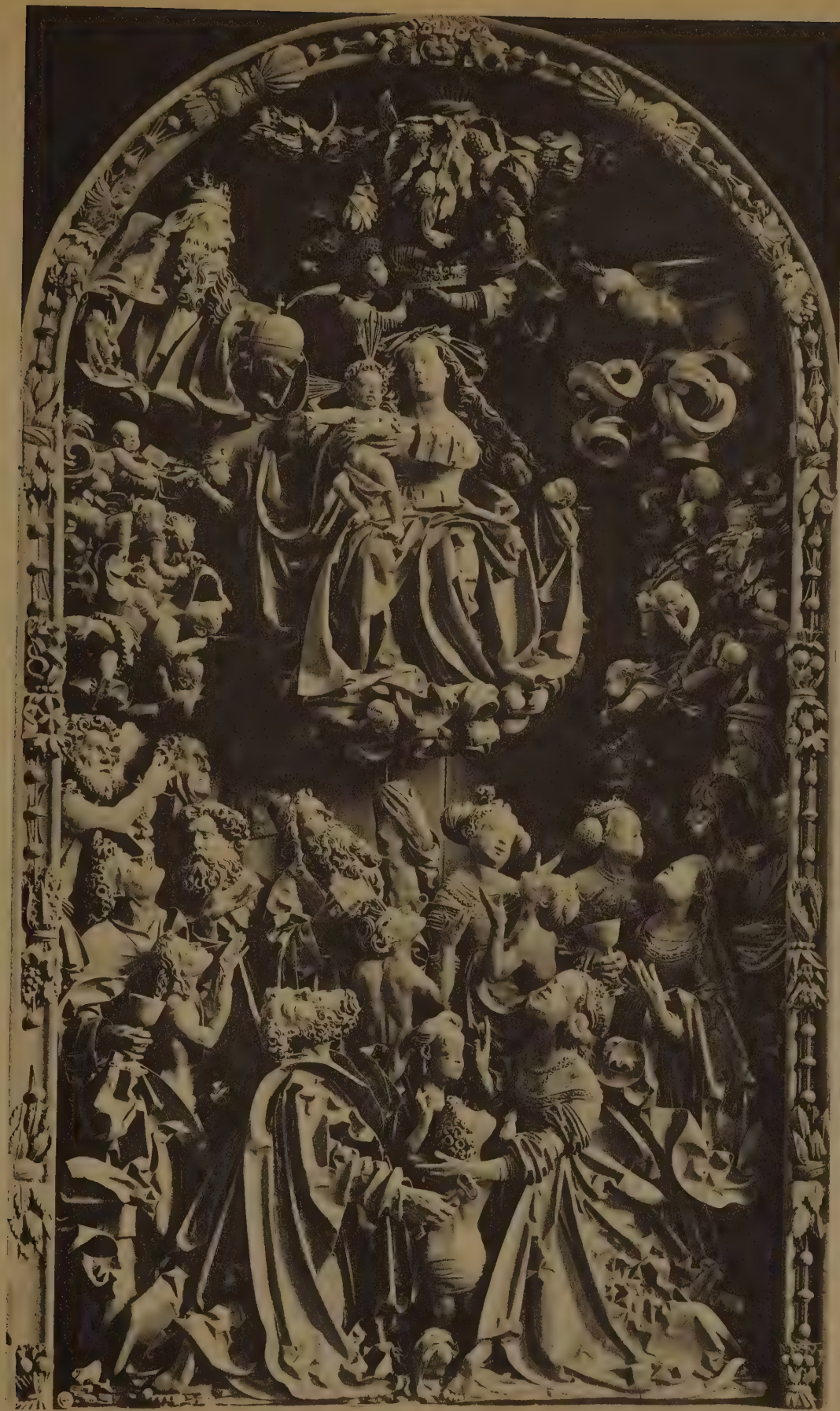
CLAUS BERG

Der hl. Apostel Jakobus. Um 1530. Eiche. H. etwa 1,30.
Güstrow, Dom. Phot. Karl Ernst Osthaus-Archiv, München.



ANDREAS MORGENSTERN

Maria als Himmelskönigin. Um 1525–30. Holz, entfaßt und gefirnißt. Die Figuren etwas unterlebensgroß. Mauer (Niederösterreich), Pfarrkirche. Phot. Österr. Bundeslichtbildstelle, Wien.



HANS DAUCHER

Epitaph des Wolfgang Peisser, † 1526. Solnhofener Stein.
H. 1,38. Ingolstadt, Minoritenkirche. Aufnahme des Verfassers.



OLFCANGVS PLESSER MEDICANOTESIMVS ARTE:
CVI DEDIT ET FAVENS DOCTA MINERVA CAPYT
HOC TEGITVR SAO DICENS CVI VIVERET ANNOS
NESTORIS ET TRISCOS INTER HABENDVS AVOS
GIMNASI PATRIEQ PVIT SPES VNICA NOSTRE
SIDEREOS NERVIT SKOL MDERE CHOKOS



HANS LEINBERGER

Maria mit Engeln. 1527. Holz, gefaßt, etwa lebensgroß. Polling. Aufnahme des Verfassers.



PETER VISCHER DER JÜNGERE

Grabmal Friedrichs des Weisen von Sachsen.
1527. Bronze, die Figur lebensgroß. Wittenberg,
Schloßkirche. Phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.



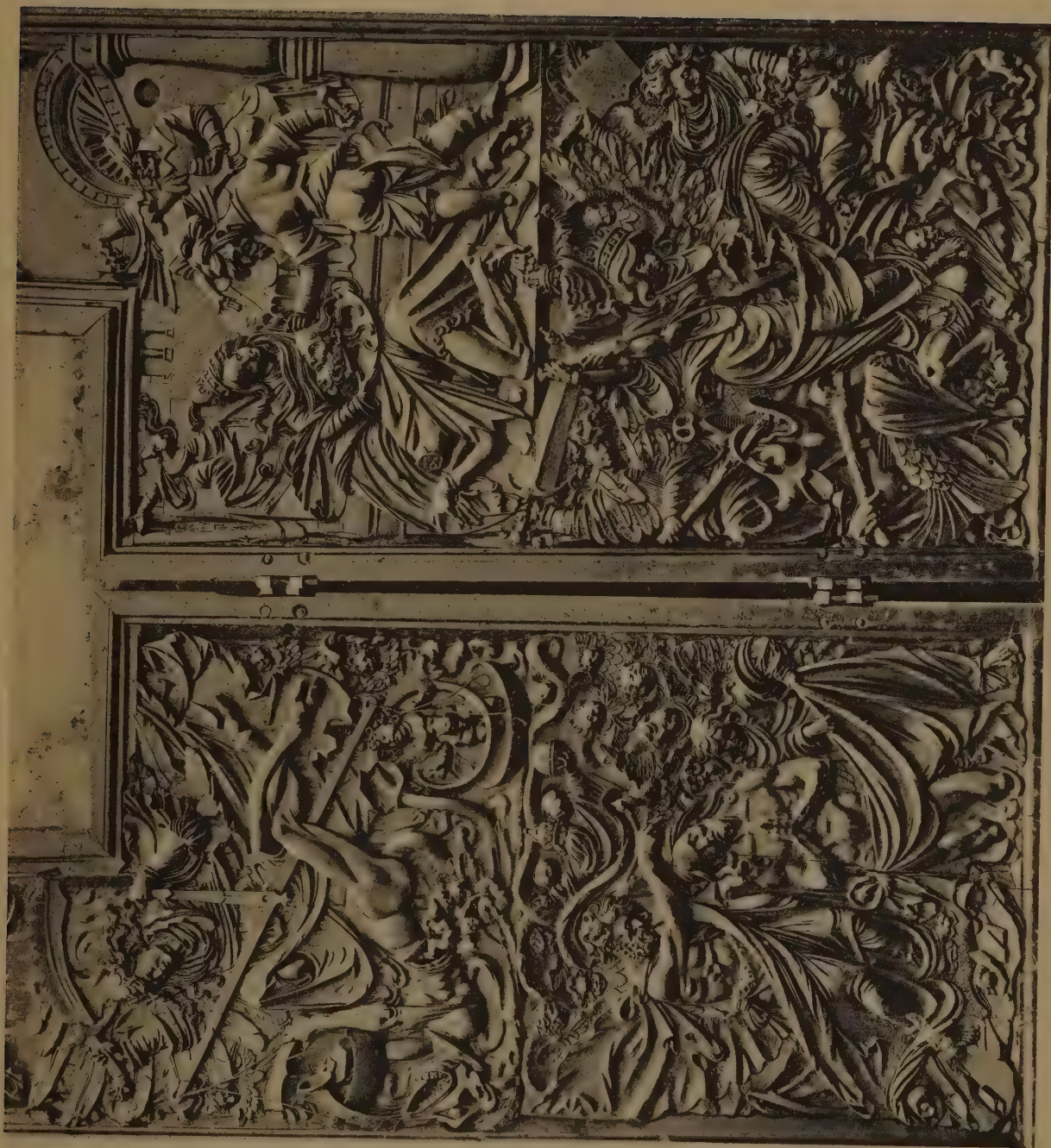
DER RASSO-MEISTER

Der heilige Georg. Um 1530. Holz, gefaßt.
Höhe etwa 2,20 m. München, Frauenkirche.



MEISTER H. L.

Flügel des Altares in Niederrotweil. Der hl. Michael im Kampf mit dem Teufel, Taufe Christi; Enthauptung des Johannes, Engelkampf. Um 1530. Phot. Wilhelm Kratt, Karlsruhe.



MEISTER H. L.

Krönung Mariens mit dem hl. Michael und Johannes.
Schrein des Altares in Niederrotweil, Um 1530. Lin-
denholz. H. 2,10. Phot. Wilhelm Kratt, Karlsruhe.



MEISTER H. L.

Der Engelkampf. Um 1530. Lindenholz. Relief
am rechten Seitenflügel des Hochaltars in Nieder-
rotweil. Phot. Gebr. Mezger, Überlingen.



DER RASSO-MEISTER

Der heilige Christophorus. Um 1530. Holz, gefaßt. Höhe etwa 2,10 m. München, Frauenkirche.



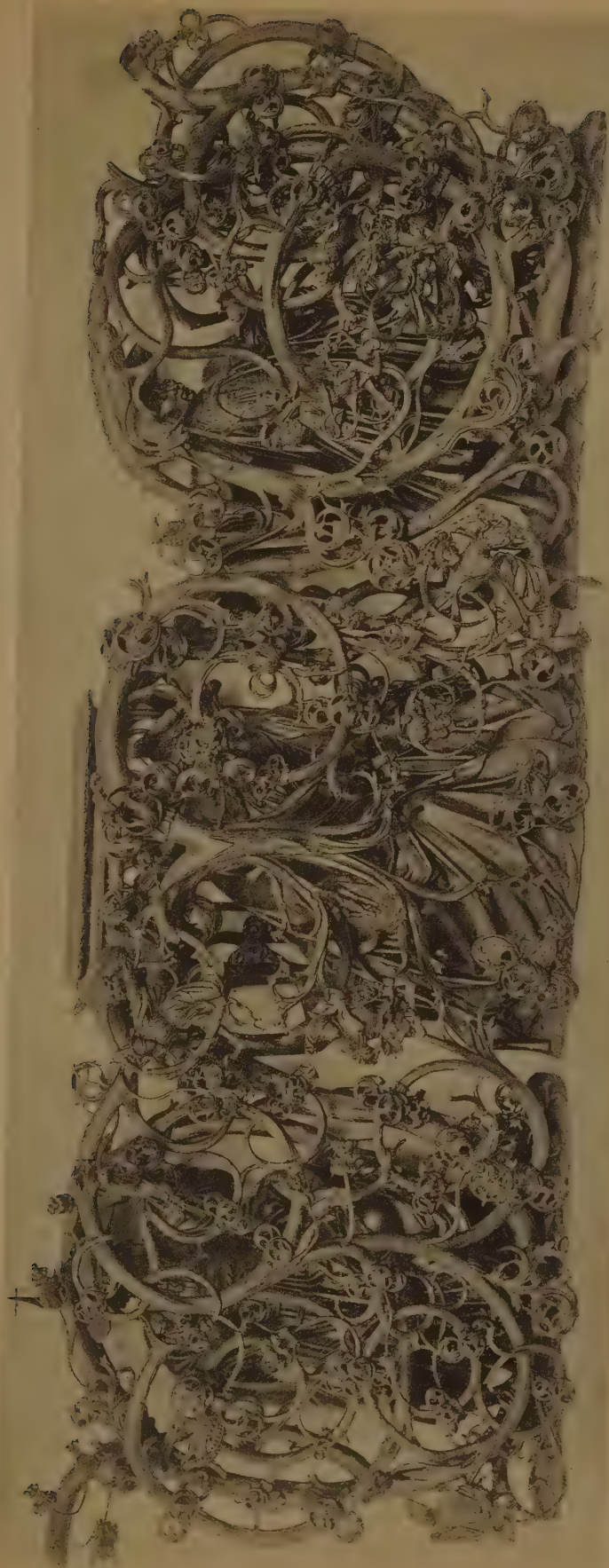
PAUL VISCHER

Die Nürnberger Madonna. Um 1525—30. Holz, gefaßt. H. 1,50 m.
Nürnberg, Germanisches Museum. Phot. Christof Müller, Nürnberg.



HEINRICH DOUVERMANN

Wurzel Jesse. 1536. Eiche. Predella des Marienaltars im
Dom zu Xanten. Phot. Prof. Dr. Heribert Reiners, Freiburg.



KONRAD MEIT UND ANDERE

Grabmal des Herzogs Philibert von Savoyen. Zwischen 1526 und 1532. Die Grabfiguren des Herzogs oben Marmor, unten Alabaster von Meit, überlebensgroß. Kirche von Brou bei Bourg en Bresse. Phot. Giraudon, Paris.



KONRAD MEIT UND ANDERE

Grabmal der Margarete von Österreich. Zwischen 1526 und 1532. Die Grabfiguren oben Marmor, unten Alabaster von Meit, überlebensgroß. Bron. Phot. Giraudon, Paris.



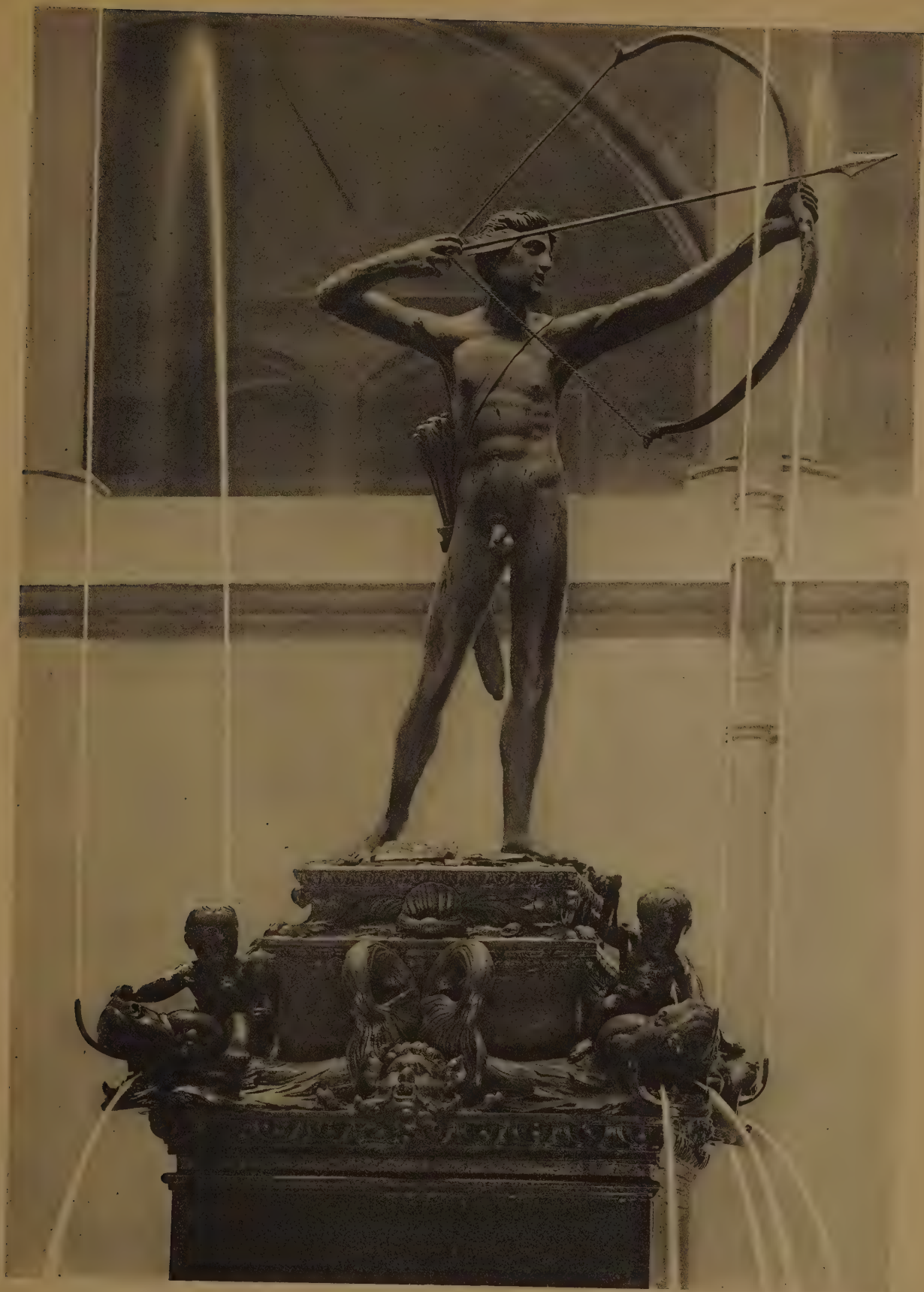
KONRAD MEIT

Margarete von Österreich. Vom Grabmal in Brou.
Teilaufnahme nach Gipsabguß. Phot. Giraudon, Paris.
(Die Tafel ist als Quertafel zu betrachten.)



HANS VISCHER

Der Apollobrunnen. 1532. Bronzestatuette. Nürnberg.
Rathaus. Phot. Ferdinand Schmidt, Nürnberg.



PETER FLÖTNER

Spielende Putten. Bez. 1534. Sandstein. H. 0,32 bzw. 0,33,5, Br. 0,75.
Nürnberg, Hirschvogelsaal. Phot. Christof Müller, Nürnberg.



Kreis des KONRAD MEIT

Bildnisbüste. Um 1535. Ton, gebrannt. Lebensgroß.
Victoria and Albert Museum, London.



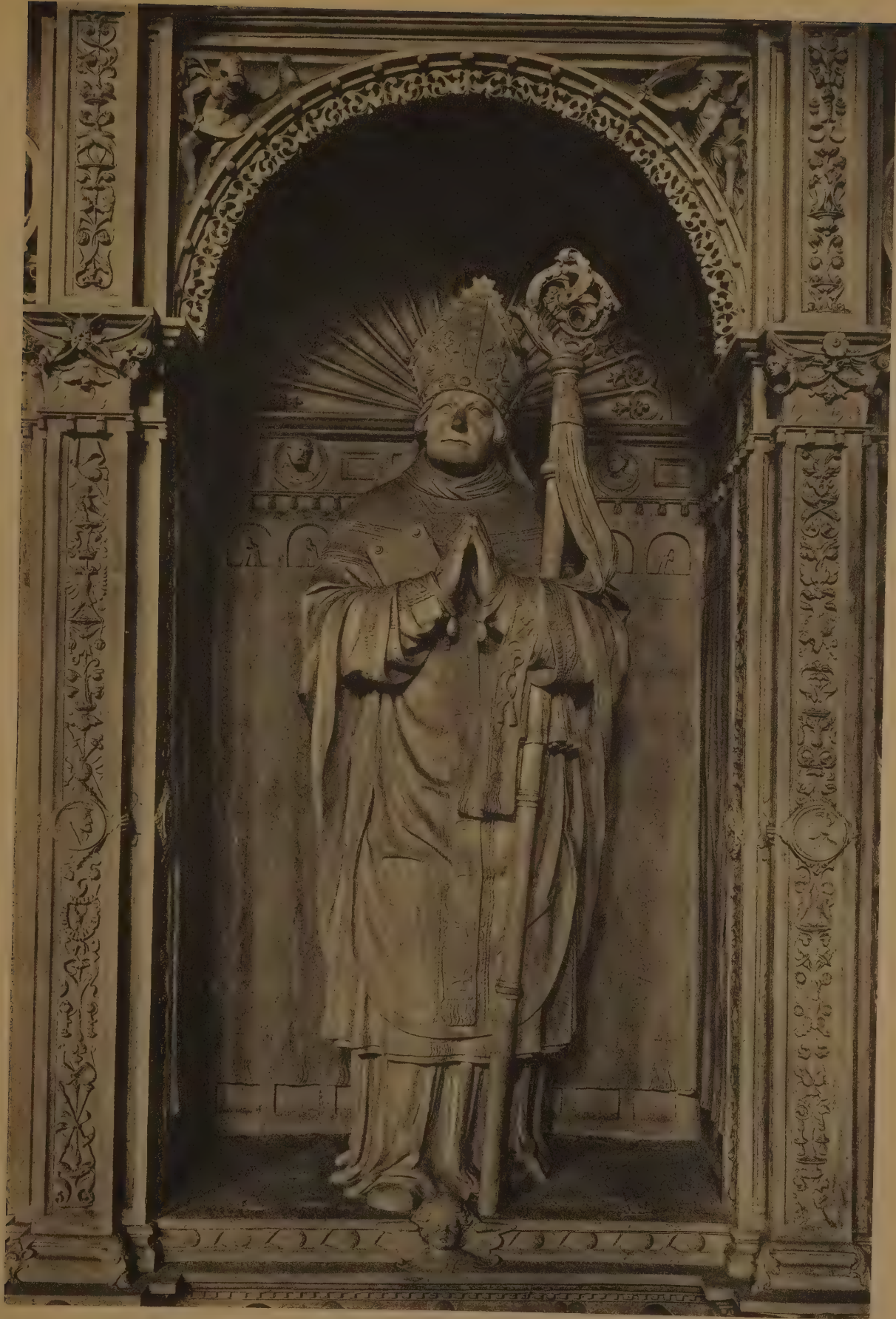
HEINRICH DOUVERMANN

Die hl. Magdalena, Petrus und Paulus. Um 1540. Schrein
des Dreifaltigkeitsaltars in der St. Nikolauskirche zu
Kalkar. Phot. Prof. Dr. Heinrich Reiners, Freiburg.



RHEINISCHER MEISTER

Erzbischof Johann von Metzhausen. Stein. Detailansicht
vom Wandgrab im Dom zu Trier. Phot. Jarosch, Trier.



JOHANN BELDENSNYDER

Der heilige Jakobus. 1542. Stein. Figur vom ehemaligen Lettner des Domes zu Münster. Münster-Museum. Phot. Dr. Franz Stoedtner, Berlin.



TOPEKA & SHAWNEE COUNTY PUBLIC LIBRARY



3 3247 01506 5251